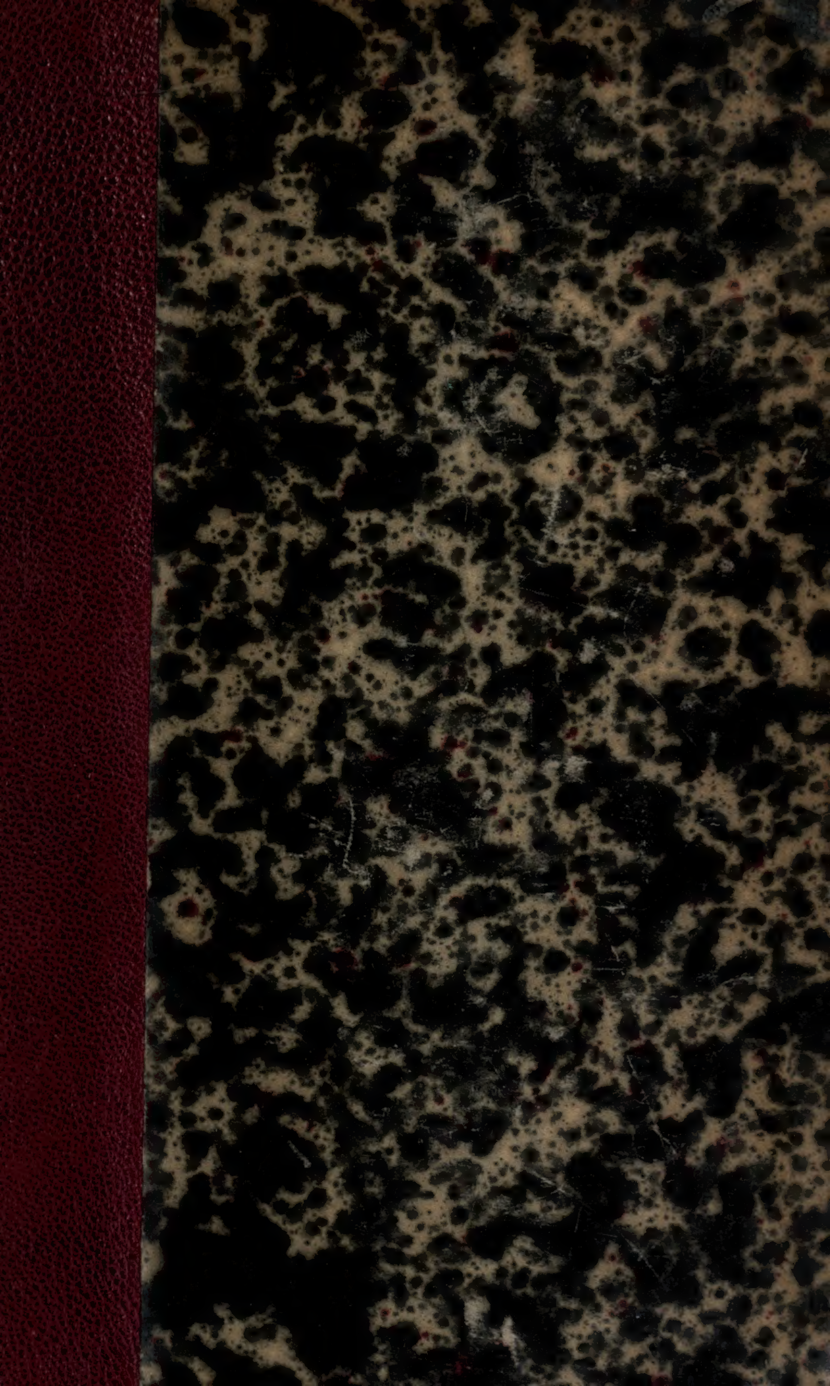
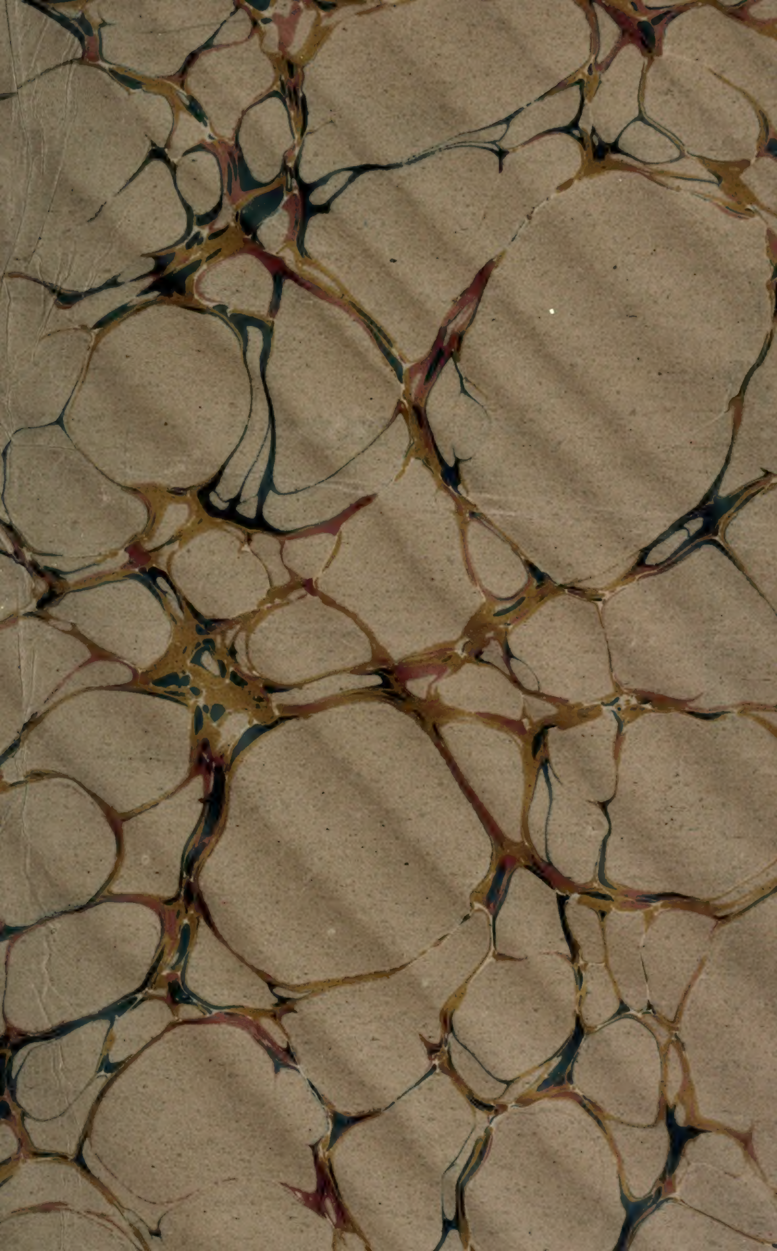



EM. TERQUEM
BOOKSELLER
PARIS.19.RUE SCRIBE
NEW-YORK 48 BEAVER ST



Le Théâtre

par

Adolphe Brisson



PARIS

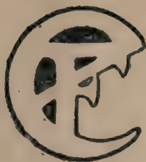
ERNEST FLAMMARION, ÉDITEUR

26, RUE RACINE, 26

LE THÉATRE

ADOLPHE BRISSON

LE THÉATRE



PARIS
ERNEST FLAMMARION, ÉDITEUR
26, RUE RACINE, 26



LE THÉATRE

PAUL ADAM

Comédie-Française : *Les Mouettes*, pièce en trois actes.

M. Paul Adam est un des plus puissants remueurs d'idées, un des plus véhéments théoriciens que nous ayons. Tous les grands problèmes sociaux l'attirent, dans le passé, le présent et l'avenir. Il a le sens historique, le sens épique. Il aime les vastes ensembles, les romans qui se développent en plusieurs volumes, les récits surchargés d'événements. Chacun de ses livres donne l'impression d'un arbre touffu, où bruissent des milliers de feuilles serrées, compactes, enchevêtrées. L'œil se perd d'abord dans cet inextricable fouillis ; en y regardant de plus près, on discerne la ligne robuste du tronc et des branches. L'écrivain marche vers un but exactement défini, mais à travers tant de détours qu'on a peine à le suivre. On n'y arrive qu'au prix d'une

application soutenue, d'une accablante contention d'esprit. Il possède toutes sortes de qualités : la flamme, la couleur, le mouvement, hormis une seule : la simplicité. Il s'amuse aux jeux de son imagination, il revêt sa pensée de formes bouillonnantes, somptueuses. Cette virtuosité est poussée très loin dans ses premiers ouvrages. Dans les derniers, sa fougue s'est un peu disciplinée. Il a senti la nécessité, s'adressant à un plus vaste public, de lui parler une langue moins obscure. Mais l'effort qu'il s'impose se tourne en roideur. Les personnages jaillis de son cerveau ont quelque chose de violent, d'inhumain. Ce sont des entités ; ce ne sont pas des êtres de chair, animés des souplesses ondoyantes de la vie. Et cela fait qu'ils nous intéressent cérébralement plutôt qu'ils ne nous touchent... Joignez que M. Paul Adam a un certain goût de paradoxe, qui le porte à soutenir le contraire de ce qu'on est convenu d'appeler le sens commun, et que cette humeur paradoxale ne s'accompagne jamais d'un sourire. Si bien qu'en le lisant on a la sensation de communier avec une très haute intelligence, toujours tendue...

Tout cela, nous nous attendions à le retrouver dans *les Mouettes*. Mais le théâtre et le livre ont des moyens d'expression différents. Cette frénésie verbale, ce tumulte d'épithètes, cette magnificence pittoresque et fébrile, dont le lecteur s'accommode, — non sans en être parfois fatigué, — le spectateur ne les supporterait point. Il a fallu que M. Paul Adam prît des ciseaux, émondât l'excès de luxuriance de son style et se résignât à être sobre. Je crois qu'il ne s'y est résigné qu'à son corps défendant, sous l'empire d'une contrainte absolue, et que son drame a subi des amputations successives, consenties à regret. Ce qui reste constitue une pièce

sévère, enveloppée d'une atmosphère ibsénienne, claire dans son sujet, amère et dure dans ses développements. Pourtant elle repose sur une situation poignante et belle. Tout le mal est venu de l'exécution.

L'idée que M. Paul Adam y expose est celle-ci :

Se peut-il concevoir qu'une femme, par sublimité d'amour, s'immole, disparaisse volontairement de l'existence de l'homme aimé, le cède à une rivale?... (Le cas est examiné tout au long dans *le Serpent noir*, du même auteur. *Les Mouettes* ne sont qu'une transcription scénique de ce roman.)

Et voici l'autre face du problème :

Un homme, qu'il s'agisse d'un artiste, comme dans la *Gioconda* de Gabriel d'Annunzio, ou d'un savant, comme dans *le Serpent noir*, a-t-il le droit de répudier une femme qui paralyse l'essor de son génie, cette femme fût-elle la meilleure, la plus dévouée, la plus tendre, eût-il reçu d'elle d'innombrables preuves d'amour? Quelle voix doit-il écouter de préférence? La voix du cœur ou de l'ambition? La voix de la pitié ou de l'orgueil?

M. d'Annunzio n'hésite pas à adopter la solution « nietzschéenne », il veut que le sculpteur de la *Gioconda* abandonne l'épouse pour suivre l'inspiratrice, et il absout cet abandon, et il l'approuve. M. Paul Adam aboutit à une conclusion opposée, à la victoire de la morale chrétienne... Mais celle-ci ne triomphe qu'après une rude bataille. Le héros des *Mouettes* hésite longtemps entre les deux routes. Ce combat intérieur, c'est tout le drame.

Il met aux prises quatre personnages... Un médecin de la marine, Jean Kervil, condamné à l'inaction par sa santé chancelante, habite avec sa femme Yvonne un

petit village breton, au bord de la mer. Le ménage est pauvre ; il ne réussit à subsister qu'avec l'aide de parents riches qui usent de son hospitalité. Kervil loge sous son toit la cousine Adrienne, une jeune veuve accompagnée de sa petite fille Gilberte et de sa mère, Mme Darnot... Adrienne est attirée vers Jean Kervil par une vive sympathie qui bientôt se changera en passion. Il faut vous dire que Jean Kervil est un physiologiste génial, créateur d'un sérum merveilleux, capable de sauver des millions de vies humaines. Ceci excite déjà un peu notre impatience. Les inventeurs font au théâtre une figure assez niaise. Quand l'auteur affirme que son chimiste est aussi grand que Pasteur ou son mécanicien plus ingénieux que Denis Papin, nous sommes forcés de le croire sur parole, sans autre preuve. Un vague scepticisme reste au fond de notre esprit. Nous voudrions être sûrs... Et puis, le type de l'inventeur méconnu, réduit à la misère, exploité, persécuté, est passé, en littérature, à l'état de lieu commun. C'est un « poncif ». On ne le prend plus guère au sérieux. En tout cas, Jean Kervil a franchi le cap difficile... Ses expériences concluantes, consignées dans un rapport, ont eu les honneurs de l'Académie des sciences. Il est célèbre. Nous n'avons pas envie de le plaindre : il est sorti de l'ornière, il réussira...

Néanmoins, M. Paul Adam veut nous apitoyer sur son sort. Jean Kervil est malade ; il aurait besoin de respirer l'air salubre des montagnes, et surtout de s'affranchir des mille soucis, dont sa détresse pécuniaire est la cause... Yvonne le soigne de son mieux. C'est une douce créature, silencieuse, passive et sans éclat, avec sa robe noire, sa taille maigre, ses cheveux austèrement plaqués en bandeaux sur un front mélan-

colique. A son profil effacé s'oppose la capiteuse silhouette d'Adrienne, une « snobinette » brillante, séduisante et non dénuée de sensibilité, susceptible d'un attachement sérieux (le caractère a beaucoup plus de relief et de précision dans le roman que dans la pièce). Jean Kervil regarde les deux femmes, il les compare, et la comparaison n'est pas à l'avantage de la pauvre Yvonne, qui peu à peu se trouve reléguée au second plan. Jean Kervil est sur le point d'aimer Adrienne, et il lui plaît... La jeune veuve n'est pas ennemie d'un brin de flirt... La conquête de ce savant flatte sa vanité. Toutefois, ils n'osent s'avouer ces sentiments. L'intervention de Chambalot va les leur révéler.

Chambalot est la figure originale de l'ouvrage ; Chambalot, c'est à la fois Méphistophélès, don Juan, Gaudissart, Rastignac, le marchand de vin de Champagne de *Paraître* de M. Donnay, et le baron Lechat de M. Octave Mirbeau... Chambalot, c'est ce qu'on appelait autrefois un « cynique », ce qu'on nomme aujourd'hui un « arriviste », et, depuis que Nietzsche est à la mode, un « surhomme ». C'est avant tout un homme très mal élevé, un « mufle » et un mufle conscient, qui cite ses auteurs, se propose en exemple, se dilate dans la satisfaction de soi-même.

Dès son entrée en scène, Chambalot prend position. Il est l'agent d'une usine de produits pharmaceutiques qui brasse en grand les affaires ; il a connu Jean Kervil naguère sur les bancs de l'École de médecine ; ayant ouï parler de son fameux sérum, il vient examiner la chose de près. Il arrive en « auto », pareil à un cyclone, écrasant les chiens, les poulets ; il s'installe comme pensionnaire chez Kervil. Et voilà la maison sens dessus dessous. Chambalot « jordonne », prend le menton

aux servantes, se vautre sur les canapés, brûle la soie des fauteuils avec la cendre de son cigare, change les habitudes du logis, refuse de déjeuner en plein air, déclare les mets détestables, se fait servir du jambon rapporté de Paris, et dont il n'offre même pas une tranche à ses hôtes, envoie cent impertinences au nez de la maîtresse du logis, se conduit à la façon du vieux garçon bourru du *Village* de Feuillet. Mais ce n'est plus humeur maniaque de célibataire endurci, c'est méchanceté. Il professe à l'égard de ses semblables une sorte de mépris haineux, qu'il érige en système. Et il pérore! Et il est bavard! Il lâche, à chaque minute, des aphorismes. « De tous les vices, la pauvreté est celui que l'on pardonne le moins. Au lieu de pleurnicher sur la corruption générale, j'ai pris le parti de vivre avec elle. » Quelqu'un objecte : « Alors, il n'y a pas de morale? » Et il répond : « Il y a l'égoïsme franc au lieu de l'égoïsme dissimulé. » Il dit encore : « Ceux que vous proclamez honnêtes gens n'ont pas d'influence. Ce sont des faibles. » Et il reproche à Kervil sa timidité, les « gaffes » qu'il a commises. Il n'est pas allé voir une vieille grue, l'amie du célèbre docteur Prostet, de la faculté de médecine ?... Gaffe... Il n'assiste pas aux banquets de corps?... Gaffe... Il ne remercie pas les journalistes qui l'ont loué dans leurs feuilles?... Toujours des gaffes... Kervil invoque le manque d'argent, l'impossibilité d'entreprendre des voyages trop coûteux. Ce n'est pas une excuse. Il faut avoir de l'argent. L'œil perspicace de Chambalot va de Jean à Adrienne; il a deviné leur secret, et tout de suite son plan est dressé. Kervil lâchera sa femme, il épousera la riche veuve, il acquerra par ce mariage le bien-être, c'est-à-dire la santé, et avec la fortune, le prompt rayonnement de la gloire...

Ce cours d'arrivisme a médiocrement séduit le public. Il eût accepté toutes les théories de Chambalot si on les lui avait présentées avec rondeur, ou bien alors avec grâce, si le personnage eût été franchement comique ou félinement pervers... Féraudy ou Le Bargy... Le cynisme jovial ou l'ironie... Une grossièreté si plate et si agressive lui a répugné. M. Paul Adam a voulu que son Chambalot ne fût qu'un vulgaire malotru. Et certes le type existe, mais il n'est pas — avouons-le — très intéressant. Il pourrait du moins se montrer diaboliquement retors et roublard, et par là nous amuser. Or, l'on ne comprend pas bien les mobiles qui déterminent ses actes... Que souhaite Chambalot? Exploiter Kervil, le mettre en couple réglée, tirer profit de ses découvertes? Pauvre, ce savant lui sera une proie facile. Riche, indépendant, heureux, il lui échappera, s'émancipera, refusera de prêter son nom à de louches combinaisons commerciales. Chambalot n'a aucun sens pratique des choses.

Nous devons donc admettre qu'il agit par pur dilettantisme, et qu'il fait le mal « pour le plaisir »... Mais ce satanisme suppose un raffinement qui ne s'accorde guère avec l'épaisse matérialité de son allure...

Toutes ces objections pèsent sur le premier acte du drame ; il en émane comme une impression de puérilité, d'irréalité, qui nous a un peu déçus.

Au second, Chambalot poursuit l'exécution de son dessein machiavélique. Et plus que jamais, il est « nietzschéen »... Il exerce chez ses hôtes, avec la plus parfaite désinvolture, le droit de jambage, il attire dans sa chambre leur petite bonne Anne-Marie, puis, son désir assouvi, il l'envoie promener sans autre forme de procès. Cette aventure n'est, comme la chasse aux

mouettes, qu'un passe-temps de « surhomme ». L'entreprise qui l'agite, la grande victoire à remporter, est d'amener une rupture entre M. et Mme Kervil. Il circonvient l'âme influençable du mari, et l'entoure habilement d'un réseau de tentations et de pièges ; il favorise le penchant qui le pousse vers Adrienne, il s'en fait le complice ; il attise ce feu, qu'il veut transformer en incendie.

Cependant, Yvonne a senti le danger, une jalouse inquiétude secoue sa torpeur. Elle a remarqué l'intimité suspecte de Jean et de la jeune cousine, leurs rêveries au clair de lune, leurs troubles, leurs silences plus expressifs que des aveux. Guidée par l'instinct de conservation, l'humble créature prend l'offensive. Une explication loyale avec Jean lui prouve que rien n'est encore perdu, qu'aucune faute irréparable n'a été consommée, mais qu'il est urgent d'agir. En effet, Jean la rassure, la serre dans ses bras, mais les mots qu'il lui dit contiennent un reproche indirect, une menace dissimulée.

— Tu n'as pas à te plaindre, murmure-t-il, puisque je t'ai préférée à mes amis, aux auxiliaires de notre fortune.

Yvonne, alarmée, se résout à éloigner l'ennemie. Elle lui signifie presque brutalement son congé, en invoquant la santé de la petite Gilberte (la fille d'Adrienne), à qui un plus long séjour à la mer est interdit... Adrienne se défend, résiste... Mais devant la fermeté d'Yvonne, elle courbe le front, elle promet de partir. C'est alors que le serpent se glisse auprès d'Ève. Chambalot remonte l'énergie vacillante d'Adrienne, lui insinue les « mauvais conseils ». (La scène est menée avec sûreté et vigueur.) Il l'exhorte à s'abandonner à sa pas-

sion, au lieu de l'étouffer en elle, et cela pour le bonheur, le *salut* de Jean.

— Yvonne est son boulet ; il en mourra... Délivrez-le.

Adrienne, quoique ces paroles répondent à son ambition secrète, éprouve comme un malaise de leur extrême cruauté.

— Tout de même, dit-elle, Yvonne adore son mari...

— Puisqu'elle l'aime, elle l'assassine ; c'est logique, riposte en ricanant le tentateur.

Il réfute, par des arguments péremptoires, les objections d'Adrienne. Pas de sensiblerie ! Pas d'enfantillage ! Si l'on ne tue pas Yvonne, on tue Jean. Il faut choisir. « Il s'agit de changer le malheur de personne, de le transporter de Kervil à sa femme, comme on transvase un poison d'un verre dans l'autre. » La jeune veuve se laisse convaincre. Voilà une bataille à demi gagnée.

Reste à décider Kervil... Ce sera l'objet du dernier acte. Cet acte se compose de trois scènes qui eussent pu produire un assez grand effet, si elles avaient été conduites avec plus de délicatesse.

Et d'abord nous assistons à l'assaut qu'Adrienne, sur le conseil du satanique Chambalot, fait subir à Jean. Elle le grise des caresses de sa voix, des effluves de ses yeux ; elle le prend par la sensualité, par la tendresse, elle lui demande d'être l'éducateur de sa petite Gilberte, et son regard lui promet des voluptés inconnues. Il n'en faut pas tant pour qu'un brave savant perde la tête. Il se « déclare », il tombe aux pieds d'Adrienne, mais en même temps, il gémit des obstacles invincibles qui les séparent. Alors, le serpent surgit à nouveau... Il est toujours là, à point nommé, pour ranimer les volontés

vacillantes... Tel Méphisto se glissant dans le sillage de Faust... Et il raille le peu de courage des deux amants.

— Vous êtes admirables, en vérité ! Vous avez peur de faire une victime. Et vous ferez des millions de victimes. Car si, toi, Kervil, tu restes avec ta femme, tu meurs, ton secret meurt avec toi ; tu sacrifies d'innombrables existences humaines... etc.

Toujours le génie de Kervil, ce génie d'où dépend le sort de l'humanité !... Mon Dieu, j'y consens ! Mais j'eusse désiré qu'on me le fît mieux connaître ; surtout je voudrais qu'on établît avec plus de certitude que la vie de Kervil et l'expansion de sa gloire sont liées à sa séparation d'avec Yvonne, à son remariage avec Adrienne. Ce sont des affirmations gratuites contre lesquelles le public s'insurge intérieurement. Il souhaiterait des démonstrations plus fortes. Et si j'y insiste, c'est que j'ai bien senti à ce moment la sourde résistance qu'il opposait à l'auteur.

Mais le véritable intérêt de la pièce n'est pas là : il réside dans le conflit douloureux qui va bouleverser l'âme et le cœur d'Yvonne Kervil. Nous arrivons au sommet du drame, à la situation pour laquelle il a été construit. Cette situation est — répétons-le — tout à fait belle.

Représentons-nous nettement l'état psychologique d'Yvonne. Elle aime profondément son époux ; et elle est très pieuse. Double motif de refuser le divorce, puisque du même coup il lui ravit la possession et compromet le salut éternel d'un être infiniment cher. Comment détruire en elle ce double rempart de la tendresse et de la foi ? Comment la convertir, la « retourner » ? Il n'est qu'un moyen : lui communiquer la « maladie du

scrupule » ; la persuader que son amour n'est pas de l'amour, mais une forme de l'égoïsme ; que ce qu'elle aime en Kervil, c'est elle seule, l'intérêt de son propre bonheur et non son bonheur, à lui. Il faut qu'elle arrive à se considérer comme le monstre, l'« obstacle » que sa conscience lui ordonne d'anéantir ; et qu'elle vole au sacrifice, comme les martyrs de la primitive Église, en toute sérénité, avec une soif d'immolation...

Deux conversations amènent cette extraordinaire métamorphose de l'amour égoïste en amour divin... D'abord Yvonne se trouve en face d'Adrienne. Une scène entre elles était indispensable. Mais M. Paul Adam a écrit cette scène de façon à lui enlever toute portée. Adrienne a le « toupet » de poser à la femme légitime un ultimatum ; elle ose lui faire la leçon, lui dire : « Tu n'aimes pas ton mari : tu dois le laisser libre d'aimer ailleurs, d'épouser la princesse lointaine qui lui assurera la fortune et la gloire. » Ce qu'il y a d'odieux, c'est qu'en parlant de la sorte, c'est d'elle-même et pour elle qu'elle plaide. Il est concevable, à la rigueur, qu'elle se permette de tenir un pareil langage (quoiqu'elle nous ait paru jusqu'alors plutôt timide qu'audacieuse) ; il l'est moins qu'Yvonne le tolère dans sa bouche, qu'elle n'ait pas un mouvement de jalouse rage, un mot, un geste de fureur, de mépris. On attendait cette explosion. Elle ne se produit pas. Une telle vertu est contre nature. J'admets, si vous voulez, qu'Yvonne s'y élève, mais par degrés, après des révoltes successivement vaincues.

Et puis, vraiment, elle aurait bien des choses à répondre :

— Tu prétends assurer le bonheur de Jean. Qui me prouve que tu réussiras mieux que moi ? Tu es une mon-

daine, une caillette, tu n'aimes de lui que le rayonnement qu'il t'apporte, tu n'aimes en lui que l'homme glorieux qu'il pourra être et *que tu auras fait*, et qui te devra tout. L'égoïste, c'est toi. Ton amour n'est que de l'orgueil...

Ah ! si elle avait jeté ce cri, que d'applaudissements, quel succès ! Cela nous eût soulagés.

Le second assaut qui achève de la briser lui vient de Chambalot. La scène est encore plus féroce que la précédente. Le « nietzschéen » feint de croire qu'Yvonne est incapable d'un acte d'abnégation. Et comme elle lui reproche d'abandonner la jeune servante Anne-Marie après l'avoir séduite :

— Je refuse de gâcher ma vie pour le bonheur de votre petite bonne. Vous refusez de vous sacrifier au bonheur de Jean... Nous agissons de même ; nous pratiquons le même égoïsme...

Yvonne bondit sous l'outrage de ce rapprochement injurieux. Il lui est intolérable que Chambalot prétende, de quelque manière que ce soit, lui ressembler. Et le miracle s'accomplit. Elle est domptée. Elle est touchée de la grâce. Elle est prête à s'immoler. Elle offre au Christ ses plaies saignantes.

Maintenant, elle s'avance vers son mari ; d'une voix blanche, sans timbre, le cœur crucifié, la mort dans les yeux, elle lui dit son complet renoncement :

— Nous allons divorcer. Tu épouseras l' « autre »... Va où la gloire t'appelle. Accomplis ta mission.

Il l'écoute, stupéfié... Il ne peut supposer que ce soit vrai. Au moment où la malheureuse se roidit contre la douleur qui l'étreint, il l'accuse d'indifférence. Quand il comprend enfin, à sa pâleur, le martyre qu'elle endure, le magnanime effort qu'elle s'est imposé : devant ce

prodige, il tombe à genoux, il l'implore, il abjure les mensonges qui l'ont, une minute, détourné du devoir. Yvonne et Jean se sont retrouvés. Rien, désormais, ne pourra les désunir.

Ainsi l'épouse éblouit l'époux par la beauté morale de son acte. C'est en se sacrifiant qu'elle lui inspire le désir du sacrifice.

Sublime, cela !... Ce le serait, si l'auteur avait su vivre ses personnages, si nous ne l'apercevions pas derrière eux, comme Neptune près des chevaux d'Hippolyte, les piquant de l'aiguillon... Jean Kervil, Adrienne ne sont que des fantômes d'amants... Quel sentiment les gouverne ? Passion, caprice, sensualité, gloriole, intérêt?... Tout est conjecture dans leur cas. A Yvonne, il manque pour nous émouvoir d'être un peu plus femme, de pleurer, de laisser voir ses déchirements. Elle se résigne trop vite, elle se débat si mollement que la pensée nous effleure qu'elle n'aime peut-être pas autant son époux qu'on voudrait nous le faire supposer... Elle est suspecte de tiédeur. C'est une femme qui n'a pas de tempérament.

Reste Chambalot... C'est la figure la plus pittoresque du drame, et malgré quelques traits forcés, la plus juste. Le type pourra rester... Un Chambalot... le nom sonne bien à l'oreille ; on lui trouvera d'innombrables applications. Le monde est plein d'individus de sa trempe. Jules Lemaître dans *Bertrade*, Alfred Capus et Descaves dans l'*Attentat* avaient silhouetté l' « arriviste » moderne ; M. Paul Adam surpasse ces croquis par la netteté incisive du coup de crayon... Chambalot est sans conteste le « roi des mufles ».

J'ai essayé d'indiquer, chemin faisant, les mérites et les défauts de la pièce. C'est l'œuvre inégale et mal

équilibrée d'un très haut esprit qui n'a pas encore appris le métier de dramaturge. Il se l'assimilera, s'il le veut, car rien ne lui est impossible, mais il devra imposer à sa tempêtueuse imagination le joug d'une méthode sévère. Le théâtre est fait d'ordre, de logique et de clarté.

J'ajoute qu'il se mesurait, cette fois, à un sujet horriblement difficile. Chose étrange : la matière des *Mouettes* est identique à celle de la *Gioconda*, avec cette aggravation pour la pièce italienne que Gabriel d'Annunzio va jusqu'au bout de sa démonstration, tandis que Paul Adam la réfute. Lucio Settala immole, selon la doctrine de Nietzsche, un être, sa femme, à sa vocation. Jean Kervil n'ose aller jusqu'au bout du sacrifice. La conclusion de Paul Adam est plus humaine, plus conforme aux préférences de la foule, et pourtant elle soulève plus de résistances que l'impitoyable solution de d'Annunzio. C'est, comme l'a fait observer finement Ernest Tissot, c'est que, en poète, d'Annunzio est resté dans le domaine de la beauté. Il a paré d'amour, de passion, d'un peu de folie même, la thèse qui, ramenée par le sociologue Paul Adam à l'exactitude de la vie, n'en a paru que plus cruelle et plus inacceptable. Rarement le mirage de la beauté a davantage égaré le public... Il lui semble tolérable que le sculpteur Lucio s'absorbe dans le modèle qui l'inspire, et désobligeant que le chimiste Kervil soit tenté de commettre, pour un peu d'or, le péché d'ingratitude. Que celui-ci répare ou non sa faute, elle aura éveillé de déplaisantes images... Vous pouvez, si cela vous divertit, continuer le parallèle.

Malgré ses imperfections, le drame de Paul Adam vaut qu'on aille l'entendre. Il excite à la controverse.

Dans tous les salons où l'on cause, on mettra sur le tapis, cet hiver, le cas de conscience qui y est développé : « Cher monsieur, dites-moi, je vous prie, si vous croyez qu'une femme puisse par excès d'amour... », etc. Vous voyez cela d'ici !...

ARNYVELDE

Comédie-Française : *La Courtisane*, drame en cinq actes.

La *Courtisane* de M. Arnyvelde n'a point réussi. Cette chute est d'autant plus bruyante qu'il avait été beaucoup parlé de la pièce et de l'auteur. Le phénomène est rare d'un poète de vingt ans reçu sans coup férir à la Comédie, joué pour ses débuts sur la première scène du monde. Alexandre Parodi, avec *Rome vaincue*, Rostand, avec les *Romanesques*, eurent cette fortune. Le Théâtre-Français s'enorgueillit d'avoir révélé leurs noms au public. Une vive sympathie s'attache toujours à la jeunesse. Cette fois l'espérance a été déçue. L'erreur est si lourde qu'il y aurait quelque charité à la mentionner brièvement. Mais une œuvre prend de l'importance dès qu'elle est représentée par l'illustre compagnie... Il faut donc vous exposer en détail, et développer à M. Arnyvelde, si déjà il ne les a pas pénétrées, les principales causes de son échec...

Les deux plus graves défauts de la pièce sont la re-

dondance et l'imprécision. Presque tous les débutants y inclinent, lorsque l'âge et une forte méditation n'ont point mûri leur pensée. Nous n'avons qu'à faire appel à nos souvenirs d'écoliers pour reconstituer l'histoire de la *Courtisane* et de M. Arnyvelde.

Le poète vient d'achever son éducation scolaire. Il a l'esprit bourré de rhétorique, saturé de vers et de proses ; il a lu les Grecs, s'est enivré de Shakespeare ; il possède par cœur Leconte de Lisle, Victor Hugo : le métal de leur langue sonore et savante tinte à son oreille ; il s'inspire d'eux, il s'évertue à les imiter. D'autre part, il s'imprègne des doctrines et partage les impatiences généreuses de sa génération ; il marche les yeux tournés vers l'avenir... Le vent est au socialisme ; il sera socialiste avec ferveur, avec passion, comme on fut républicain en 1789 et démocrate en 1848. Il dévore les théoriciens allemands... anglais et russes... Karl Marx lui est une illumination ; il se l'assimile fébrilement. Et il suit la politique, les débats des Chambres, les réunions des faubourgs, les universités populaires ; il boit les harangues des maîtres ; il en prononce. L'enthousiasme déborde de cette âme juvénile.

Puis une ambition lui vient : semer par le théâtre la bonne parole, la jeter du haut des planches au peuple attentif, acquérir la gloire littéraire et remplir une mission, être à la fois apôtre et grand écrivain... Rêve magnifique ! Aussitôt notre adolescent se rue à la besogne. Il voit le but à atteindre et moins clairement les routes qui y conduisent. Il veut tracer un tableau de la cité idéale, montrer le peuple affranchi, libre, heureux. Mais sous quelle forme ? Serrera-t-il de près la réalité ?... S'appliquera-t-il à reproduire la vie ?... Ou bien bâtira-t-il dans le domaine du rêve une œuvre symbo-

lique qui exprimera lyriquement des vérités éternelles?... Il s'arrête à ce dernier moyen. C'est le plus séduisant, et le plus facile...

Pour traiter un sujet moderne calqué sur les mœurs, il faut savoir observer et peindre. Pour faire du « symbole », il suffit d'avoir un peu de génie. Or, à vingt ans, l'imagination surchauffée s'illusionne. On est projeté hors de soi-même par ce qu'on croit être l'inspiration. On tutoie Victor Hugo et Shakespeare. On se grise de mots, on découvre à chaque pas l'évidence. Je me représente fort bien l'exaltation de M. Arnyvelde. D'abord, il visait à la grandeur... Il s'est dit : « Plus une figure est simplifiée, plus elle paraît ample. Je vais prendre des types généraux, largement modelés. Pas de nuances : des lignes. Pas de tableaux : des fresques. Je dédaignerai les minuties, et procéderai par vastes plans, comme Puvis de Chavannes, et par antithèses, comme Hugo. A l' « homme de la nature », doué d'une conscience droite et saine, j'opposerai, selon la thèse chère à Rousseau, les deux produits les plus significatifs de la corruption sociale et de la civilisation : le courtisan et la courtisane. »

Tel est le dessein qu'il a tenté de réaliser avec autant de bonne foi que de naïveté, d'intrépidité que de maladresse.

La toile se lève sur un joli décor automnal. La chasse royale passe dans la forêt ; les feuilles tombent, le crépuscule rougeoie à travers les arbres. Les piqueurs s'arrêtent, précédant la litière où la belle Pyrenna est mollement étendue. La belle Pyrenna est la favorite du roi, d'un roi indéterminé dont les États ne sont pas mentionnés dans les atlas de géographie et qui, lui-même, ne porte aucun nom. Toutefois, le costume des

chasseurs, contemporains des « haltes » du peintre Van Loo, indique que cette aventure se déroule au dix-huitième siècle. La belle Pyrenna s'ennuie. Elle écoute sans joie les fadeurs du pédant Voron, les madrigaux du poète Georges (?) et les brûlantes déclarations du premier ministre, le comte de Pradelys, qui aspire à la prendre pour maîtresse. Elle bâille à se décrocher les mâchoires, s'évente languissamment. Et voici que soudain, une voix mâle et fraîche résonne dans le bois. Un homme surgit, une sorte de sauvage, à demi nu. On le questionne, afin de s'assurer s'il n'est pas méchant ; ses discours n'excitent pas moins de curiosité que la longue chevelure éparse sur ses épaules et le sayon de poil de chèvre qui lui ceint les reins. Il est d'ailleurs superbe (Albert Lambert est chargé de l'incarner, c'est tout dire) ; Pyrenna se soulève sur sa couche ; elle examine avec intérêt le nouveau venu. Elle trouve qu'il s'exprime très bien, uniquement parce qu'il a des yeux ardents et des cuisses musclées. Le dialogue qui s'échange entre ce jeune sylvain et le premier ministre de Pradelys est d'une grande ingénuité. « — Ton nom ? demande le ministre. — Je m'appelle Robert. Et toi ?... » Pradelys suffoque de colère. Ce manant ose l'interroger, lui, le chancelier du royaume !

Fou, sais-tu qui je suis, moi qui te parle ?

« Un homme », répond Robert. Il ne sait pas ce qu'est un ministre. Il est ignorant de toutes choses. « Je suis riche, repart Pradelys, je suis puissant, comte héréditaire, j'ai vingt châteaux » :

Eh bien, moi, j'ai la terre,
La forêt, le ciel clair, le soleil, les oiseaux
Dans les arbres, le vent, les sources, les ruisseaux...

Au lieu de ces amplifications dont nous n'avons que faire, il nous plairait d'apprendre d'où vient ce Robert, et qui lui a enseigné sa philosophie. Il le dit, mais en termes si vagues que nous ne le connaissons guère mieux après qu'il a parlé. J'ai été, raconte-t-il, recueilli par « un vieux ».

> Les mots que je te dis, tous ces mots-là sont ceux
> Qu'il m'apprit. Je suis né dans la forêt profonde
> Et je n'ai jamais vu que ce vieil homme au monde.

Il s'accouple avec une amante quelconque, sauvagesse comme lui, « une fille aux yeux noirs ». Et ces deux êtres sont toute sa famille. Ne demandez pas d'autres renseignements. Cela suffit à l'auteur, qui ne serre jamais de très près sa pensée. L'approximatif lui suffit. Il dresse l' « homme primitif » en face de l' « homme civilisé ». C'est fort bien. Ne soyez pas, s'il vous plaît, plus exigeant.... Ce manque de netteté ira s'accentuant d'acte en acte, soulignant l'extrême puérilité de l'ouvrage et agaçant le public.

Cependant la capricieuse Pyrenna trouve Robert à son gré ; et comme elle a coutume de ne point résister à ses fantaisies, elle renvoie les gens de cour, elle ne garde auprès d'elle que son bouffon Callige (sorte de Quasimodo sinistre et tortueux, empreint d'une violente couleur romantique) et sollicite les caresses du jeune faune. Elle lui conte sa vie : comment, un jour, elle fut remarquée du roi qui passait, conduite chez lui, comblée de présents et d honneurs ; comment elle est restée auprès du vieux monarque trop paternel, — non sa maîtresse, ainsi que chacun le croit, mais sa fille : — et comment, sevrée d'amour, elle a dû chercher au dehors ce que la débilité de son protecteur lui refusait.

Elle a eu beaucoup d'amants ; elle donnera ses faveurs à Pradelys s'il réussit à lui faire épouser le roi. En attendant, elle les offre à Robert. Et celui-ci, muet de surprise, et quelque peu ahuri, se laisse enlever dans le carrosse de la favorite et mener au palais.

Jusqu'ici, mon Dieu, nous acceptions ce fabliau gauchement écrit, mais sur lequel pouvaient se greffer des incidents agréables. Il ne faut jamais chicaner un auteur sur ses prémisses. Nous songions au Huron de Voltaire tombant du ciel entre les bras de M. de Kerkabon et de la vertueuse Saint-Yves et ballotté parmi les écueils de Versailles et de Paris... La stupéfaction de ce barbare déraciné, transplanté de ses bois dans un parc à la française, ce sera piquant peut-être. Et s'il s'attache à une coquette qui ne saurait l'aimer longtemps, ce pourra être tragique... Attendons.

Au second acte les choses commencent à se gâter... Nous y voyons Robert à la cour, vêtu d'un pourpoint de soie et d'un manteau de brocart, vert et or, du plus magnifique effet. Ces habits l'incommodent ; et plus encore, l'atmosphère de contrainte, d'hypocrisie, de mensonge qu'il respire autour de Pyrenna. En vain lui montre-t-elle, pour l'apaiser, des colliers de perles et de diamants, il lui fait part de son inquiétude. Il traduit (en une moins bonne langue) les indignations bourrues d'Alceste :

Oui, depuis que j'ai vu des hommes sur ma route,
Toute ma paix et mon bonheur sont en déroute.

Là-dessus, il part à fond de train sur la « question sociale », et dédaignant les grâces câlines de Pyrenna, il lui confesse son désir de travailler à l'affranchissement de l'humanité. Elle ne demande pas mieux que de

l'aider : n'étant pas lasse de ses baisers, elle l'admire ; elle lui donnera le pouvoir de réaliser son rêve. Elle lui conseille de s'aller promener par la ville pendant qu'elle négociera avec le roi et le comte de Pradelys. Ce sont deux longues scènes assez fastidieuses. Pradelys sait les débordements de Pyrenna, mais l'irritation qu'il en éprouve ne réussit pas à le guérir. Il se soulage en l'injuriant.

> ... Je suis infâme
> Au point de vous aimer ! Vous aimer, vous, la femme
> Qui s'est donnée à tous !

Elle jure de tirer vengeance de ces paroles et obtient du roi que son ministre soit congédié et remplacé par Robert... Ainsi le roi donne pour successeur à un homme d'État rompu aux affaires, un homme sauvage, échappé de ses forêts !... Ce monarque d'opérette est enveloppé de demi-ténèbres, comme tous les personnages de l'ouvrage. Nous ne voyons pas très clair dans ses sentiments : « Je t'ai volée à ta famille, dit-il à Pyrenna, parce que j'eus jadis une petite fille, à qui tu ressemblais... » Dès lors, il excuse, il approuve les désordres de la courtisane ; il trouve excellent qu'elle change d'amant chaque jour et fasse passer le trottoir dans son lit... Ne ressemble-t-elle pas à sa petite fille ?... De telles insanités ne se discutent pas. Pyrenna les juge à leur valeur dans le portrait qu'elle trace, en deux vers, du royal gâteux :

> Je n'ai pas bien compris tous les mots qu'il m'a dits.
> C'est un homme admirable ou profondément bête.

Retour de Robert. Il rapporte les impressions toutes fraiches de sa « balade » à travers la capitale... Nou-

velle tirade grandiloquente. Nouveau déluge d'apostrophes enflammées. Il a vu (ô stupeur !) des boulangers qui avaient la prétention de vendre leur pain, au lieu de le distribuer gratuitement aux affamés ; il a vu des femmes arrêtant les hommes sur leur passage et leur parlant d'amour ; des hommes ivres s'insultant et se colletant ; des enfants torturant un chien... Robert en conclut que le monde est un cloaque et que la propreté n'y régnera que lorsque l'égalité absolue des classes sera proclamée.

> D'un côté les seigneurs, de l'autre le taudis.
> Réparons tout cela...

Au début du troisième acte, la tâche libératrice est accomplie... M. Arnyvelde n'y va pas par quatre chemins. Robert a balayé les écuries d'Augias, abaissé les grands, relevé les petits, purgé la terre de toutes les injustices.

Nous ne sommes pas curieux, mais enfin nous voudrions connaître par quelles méthodes il est arrivé à ce résultat, ne fût-ce que pour les proposer comme modèle aux chefs de gouvernement. Robert a eu des luttes à soutenir, des assauts à repousser, des difficultés à résoudre. La seule manière de nous intéresser à lui c'eût été de le montrer dans le feu de l'action, de nous donner des raisons de l'admirer. L'auteur ne s'embarrasse pas de ces scrupules. Quinze minutes d'entr'acte, et l'univers est bouleversé. Dans les jardins du palais se pressent les citoyens libérés de toute servitude. L'allégresse rayonne sur les visages. Des bouts de conversation nous révèlent les bienfaits du réformateur.

> La règle commune
> A supprimé l'argent et l'or de ce pays ;

Chacun travaille et les efforts sont réunis.
Le boulanger donne son pain, mais en échange,
On l'habille, on le loge, et chacun vit, boit, mange,
Et paye tout cela de son travail.

C'est l'âge d'or. Robert circule parmi les groupes, pressant les mains tendues, distribuant des paroles d'encouragement et d'amitié, parfois un peu candides.

— Jeune homme, avez-vous pris un métier ?

— Oui, je suis charpentier.

— Bien !

Le mot a fait sourire. Nous attendions que Robert ajoutât, comme au nègre : « Continue ! » Chaque soir, il s'assied sur un banc de pierre et rend la justice... Il agit en somme comme les patriarches de la Bible ; quoiqu'il ait dépouillé son manteau de satin et revêtu un habit de drap qui le fait pareil aux artisans, il n'en exerce pas moins une autorité assez peu compatible avec ses doctrines ; il est le maître ; la royauté subsiste ; sa maîtresse Pyrenna a conservé des robes et des joyaux dont la vue est une offense ..

Que d'obscurités dans tout cela et que nous aurions besoin de quelques éclaircissements supplémentaires !... Robert y supplée par l'harmonieuse exhibition de six petites danseuses, chargées de récréer le peuple et de l'initier, en balançant des voiles et des palmes, aux raffinements de la beauté plastique. Car rien n'est oublié dans la cité nouvelle. L'art y tient son rang.

Le prophète jouit modestement de ce triomphe, lorsque, soudain, se dresse à sa vue un cavalier masqué, échappé des oubliettes de la *Tour de Nesle* ou des murailles d'*Angelo*. C'est Pradelys, qui l'accable, ainsi que Pyrenna, d'invectives. Un dialogue d'intention, sinon d'allure cornélienne s'engage entre les deux

ennemis. Les sympathies de la jeune femme vont à son insulteur. Il est dans la logique de son caractère de « courtisane » d'aimer qui la rudoie. Et puis, vraiment, elle s'ennuie trop avec le grand homme. (Comme nous la comprenons!) Quand la foule est écoulée, elle rejoint Pradelys dans le parc et décharge son cœur. Il est assommant, ce Robert, toujours absorbé par les affaires publiques! Il n'a même pas l'air de s'apercevoir que la plus délicieuse des maîtresses est à son côté. S'il est trompé il n'aura que ce qu'il mérite. Pradelys est au comble de ses vœux. Pyrenna lui appartient. Et non seulement ils s'appliqueront à percer le cœur de l'apôtre, mais à ruiner sa puissance et à détruire son œuvre.

A l'acte suivant, Robert vient de gravir les marches du trône (le vieux monarque, en mourant, lui a légué, avec la main de Pyrenna, le rang suprême). Et nous roulons au fond d'un abîme d'incertitudes. Voilà un pays où le collectivisme intégral est appliqué, et cependant un roi le gouverne, et un roi absolu, puisqu'il peut, par sa seule volonté, se désigner un successeur... Et Robert accepte cet héritage ; il concilie l'exercice de la souveraineté avec le respect de sa foi (que dira le prochain congrès socialiste?)... Mais je suis bien simple de disserter sur de tels enfantillages... J'oublie que rien, dans tout ceci, n'est sérieux.

Ce quatrième acte contient pourtant un épisode qui a semblé divertir le public. La séduction de Mlle Cerny a contribué pour une grande part à notre plaisir. Le roi et la reine ont été proclamés. Le banquet du couronnement s'achève, banquet démocratique, où siègent les princes, les ministres, et les délégués du peuple. Pyrenna, à qui son bouffon Callige a versé de copieuses libations d'un vin capiteux, quitte la table et

se roule, à moitié pâmée, sur un sopha. Les nerfs tendus, la gorge secouée par un rire incoercible, une flamme de moquerie aux yeux, prise d'une étrange fureur de franchise, elle exhale sa haine contre Robert, ses déceptions, ses rancunes; elle lui confesse impudemment sa dernière trahison. La scène serait assez jolie si le pauvre Robert y jouait son rôle et n'y faisait pas si piteuse mine. Mlle Cerny a rendu avec charme cette gaieté cynique et cette griserie légère. La pièce, à ce moment, aurait pu rebondir, échapper au complet naufrage; une déplorable fin d'acte l'a replongée dans le gouffre.

Depuis le commencement de la soirée, nous avions vu défiler, rasant les murs, la silhouette du bossu Callige. A vrai dire, nous n'avions pas compris grand chose au personnage... Evidemment, c'était un traître. Sur ce point, pas de doute; il n'y avait qu'à le regarder. Mais qui trahissait-il? Le roi, la reine, le ministre? L'un des trois? Tous trois ensemble? Mystère... Eh bien, le misérable travaillait pour son propre compte! Abusant de l'ivresse que ses philtres diaboliques ont allumée en Pyrenna, il pousse le verrou et marche sur elle, bien décidé à l'obtenir de gré ou de force. La « courtisane », d'abord révoltée, subit la fascination du monstre; une perverse attraction l'entraîne vers lui : « Tu me plais! » dit-elle, et, provocante, elle ajoute :

S'il existe vraiment un diable dans l'enfer,
Il doit sourire d'aise en nous voyant, mon cher!

Ce n'est pas le diable qui sourit, c'est le public, devant un satanisme si ingénu. Hélas! nous n'avons plus tout à fait l'âme des spectateurs de 1835. Dès lors, la partie était irrévocablement perdue.

Le dénouement n'y pouvait remédier. Il est un peu meilleur que le reste de l'ouvrage et empreint d'une certaine noblesse. La populace, travaillée par l'intrigue et l'or du comte de Pradelys, se retourne contre son bienfaiteur. Celui-ci éprouve l'ingratitude des foules; mais en leur parlant, il les ramène, les convainc, reconquiert leur fidélité défaillante. Le flux de cette redoutable éloquence — deux énormes pages d'alexandrins — s'est abattu sur les spectateurs découragés. Il n'y a eu qu'un passage tolérable, les mots qui exaltent l'enfance, espoir des temps futurs, qui glorifient les « petits » appelés à récolter les moissons par nous semées :

Donnez-leur, pour ouvrir aux sciences leur cœur,
Des amis et non pas des maîtres. Donnez-leur
L'amour de la nature et l'amour de la vie.
Oh! si facilement leur chère âme est ravie...
Ils sont très curieux et tout les intéresse;
D'eux-mêmes ils viendront apprendre, vous verrez,
Par les mers, par les bois, les routes et les prés...

Le sentiment est délicat, mais l'expression est diffuse. Là où quinze vers vigoureusement frappés suffiraient, l'auteur en met cent qui fatiguent l'attention et lassent l'oreille. Néanmoins le peuple se laisse toucher. Pradelys lui-même tend la main à son adversaire de la veille ; la paix entre eux est conclue. Pyrenna, abandonnée de tous, n'a plus qu'à disparaître. Elle s'éloigne avec un regard de défi. C'est le départ de Célimène trop orgueilleuse pour laisser voir son humiliation et masquant sa retraite d'un dernier coup d'éventail.

Ce rôle, en soi, n'est pas mal conçu. Psychologiquement il se tient, c'est le seul qui ait quelque cohésion et quelque logique. La frivolité et la duplicité de la

femme, l'impossibilité pour elle de dominer son imagination ou ses sens, de s'attacher à l'idée pure, tout cela est marqué de traits assez justes et nous donne confiance... M. Arnyvelde a de la conviction et du souffle. Il lui manque la pratique du métier, la sobriété, la mesure, et cette discipline d'esprit, cette possession de soi qui font que la pensée ne s'éparpille plus et se concentre. Il devra débarrasser sa mémoire du souvenir de trop récentes lectures et se résoudre à ne plus imiter Victor Hugo; enfin, s'il continue d'écrire en vers, surveiller la technique de son art, éviter l'excès de barbarie et de prosaïsme où souvent il tombe. Ces imperfections lui sont communes avec la plupart des débutants. L'expérience et l'étude l'en corrigeront. Il n'y a pas lieu, pour lui, de désespérer.

La troupe de la Comédie s'est vaillamment comportée. M. Albert Lambert verse dans le rôle déclamatoire de Robert toute son émotion, toute sa fougue; il le pare de sa grâce aisée et noble. Vous savez que Lambert, c'est par excellence le « héros ». Il est on ne peut plus aimable au premier acte, sous sa toison de bique (je n'ai pas bien saisi pourquoi, ayant une longue chevelure inculte, il a la face rasée; mais je n'accorde, croyez-le, à cette remarque qu'une minime importance); il est charmant à la fin du drame, quand il pénètre le peuple du feu de sa parole; on dirait d'un jeune philosophe, disciple de Jean-Jacques, plein de zèle et de vertu. M. Leitner prête au vieux roi une douce mélancolie qui le sauve à peu près du ridicule. M. Fenoux dessine avec vigueur le profil du comte de Pradelys, et M. Leloir, avec son sens habituel du pittoresque, le masque louchant et grimaçant de Callige. Tous quatre ont une articulation merveilleusement

nette, une diction savante et pure. Ce sont de maîtres diseurs. Mlle Berthe Cerny, de qui j'ai vanté, par ailleurs, le talent exquis, ne mérite pas à cet égard les mêmes louanges. Elle bouscule les vers, leur imprime une allure désordonnée qui en altère l'harmonie et les rend quelquefois incompréhensibles. Elle n'a pas l'habitude de ce genre d'exercice ; elle l'acquerra en jouant le répertoire. Et j'adresserai la même observation à M. Numa, nouveau venu comme elle dans la Maison, et peu familiarisé avec l'art de nuancer, de rythmer la poésie. Il a d'ailleurs fort bonne façon, de l'aisance, du maintien et peut rendre de grands services dans son emploi.

La pièce contient nombre de bouts de rôles interprétés par les acteurs de la jeune troupe. Mlles Dussane et Bergé, MM. Croué, Dessonnes, Siblot, André Brunot, Grandval les animent de leur mieux. M. Ravet n'a guère qu'un couplet; il le débite et le mime avec une cordialité ronde et copieuse qui nous a fait songer au joyeux Torin... Mme Delvair déploie une sombre énergie dans la comtesse Féline, personnage insignifiant, que je n'ai pas eu l'occasion de mentionner au cours de cette analyse.

Hier, j'ai reçu une visite assez singulière. Un jeune homme, M. L. V..., est entré chez moi, tout échauffé, tout ému. Et comme je lui demandais les raisons du trouble qui paraissait l'agiter :

— J'ai assisté, me dit-il, à la répétition générale et à la première de la *Courtisane;* l'attitude d'une partie de l'auditoire m'a indigné. Visiblement ces spectateurs souhaitaient l'effondrement de l'ouvrage; ils y poussaient de toutes leurs forces. Une dame, ma voisine, s'est écriée : « Les ouvriers ne sont pas intéres-

sants... » Il y avait dans la salle des bourgeois rétrogrades, exaspérés par la thèse de l'auteur, des écrivains jaloux de sa jeunesse et de sa prompte notoriété...

Voyant passer dans mes yeux une lueur d'incrédulité, il reprit :

— Je ne connais point M. Arnyvelde, je ne suis pas son ami. Mais j'ai de la sympathie pour ses idées. Et j'assiste assidûment aux soirées de la Comédie. Rien de ce qui s'y passe ne m'est indifférent.

J'ai trouvé cette démarche gentiment chevaleresque. Il est excellent que les membres d'une même génération s'entr'aident, se soutiennent, soient enflammés des mêmes passions, aspirent au même idéal... Toutefois j'ai rassuré mon interlocuteur. La « cabale », dont se plaignait déjà Figaro, est un mythe, sauf peut-être dans les villes de province, où les habitués du café du Commerce se concertent pour immoler un ténor. Mais en ce qui touche les œuvres, le public parisien, si compréhensif, est totalement dénué de parti pris. L'audace ne l'effraye point. Chaque jour il le prouve en faisant un succès aux pièces les plus hardies. Il exige seulement qu'on émeuve sa sensibilité, qu'on amuse son esprit. Jamais il ne tient rigueur au talent véritable. Que M. Arnyvelde nous apporte un ouvrage profond, poignant, solide, — fût-il encore plus subversif, — on l'acclamera. Au reste, maintenant, rien n'est plus subversif. Et le bourgeois « rétrograde » met sa coquetterie à ne jamais avoir l'air scandalisé...

TH. DE BANVILLE

Odéon : *Florise*, comédie en quatre actes.

Charmante idée qu'a eue M. Antoine d'introduire la *Florise* de Banville à l'Odéon. Il a fait ce qu'aurait dû faire son prédécesseur d'il y a trente-cinq ans ; il a réparé une injustice. On ne s'explique pas comment le poète aimé de tous, chargé de gloire, n'ait pas trouvé un théâtre qui consentît à monter son délicieux ouvrage. Les directeurs de ce temps étaient, plus que ceux de nos jours, animés de préventions contre les vers. Et puis ils avaient le culte de la pièce « bien faite », bourrée de situations, de la pièce où il se passe beaucoup d'événements. « Ceci n'est pas du théâtre. » Cet éternel argument, ils l'opposèrent apparemment à Banville. Il n'essaya pas de lutter. N'ayant pas d'auditoire pour sa comédie, il lui chercha des lecteurs. Il l'imprima. Elle vient de sortir du livre après un long sommeil ; elle est montée sur les planches et y a fait,

ma foi, bonne figure. On a écouté avec joie ces vers lestes et tendres, gamins et mélancoliques.

Je ne sais quelle place est réservée à Banville dans l'admiration des générations nouvelles. Peut-être sont-elles moins sensibles que nous ne le fûmes à sa grâce. Pour nous, elle était irrésistible... Et si originale, si personnelle ! En Banville nous aimions l'esprit parisien le plus aigu, allié au goût le plus fin, à la plus noble intuition de la beauté. Etrange macédoine que son génie, composé de dons contradictoires. Antique, moderne, classique, romantique ; un joueur de flûte de Théocrite, un bouffon d'Aristophane, un ciseleur de la Renaissance, un masque de la comédie italienne, un rédacteur du *Charivari :* Banville était tout cela ; il avait le sens des choses éternelles et des choses passagères, le sens de la légende et du boulevard. Il circulait à travers la vie sous les traits d'un Pierrot narquois et grandiloquent, exalté, souriant, lyrique toujours, lyrique dans l'ode, lyrique dans le calembour, lyrique dans l'enthousiasme, lyrique dans l'ironie, personnage mi-falot, mi-héroïque, se plaisant aux mascarades, costumant le fait du jour, illusionnant le réel, cavalcadant autour des idées. Il s'est peint lui-même dans ce qu'il a dit d'Henri Heine : « Heine n'est pas seulement impressionnable et sincère, il est amusant. Il est le plus actuel des hommes, quoique désaltéré à la fontaine violette et nourri sur l'Hélicon. » C'était Banville : Pindare tutoyant Nestor Roqueplan et collaborant à la *Vie parisienne.*

Florise est d'un ton plus soutenu que la plupart de ses ouvrages. Ici, il ne s'abandonne pas, comme dans le *Baiser*, aux caprices de sa verve funambulesque ; il est plus discret, plus grave. On sent qu'il croit à l'histoire qu'il raconte. Il est pris par son sujet. C'est une

religion qu'il défend, la seule foi qu'il ait connue : la mission de l'artiste, le respect de l'art et son triomphe final sur tous les sentiments humains, même sur l'amour.

L'illustre actrice Florise court de ville en ville, sous la conduite du précurseur de Corneille, le poète Alexandre Hardy, dont elle interprète idéalement les œuvres. Le coche qui trimballe la troupe errante s'embourbe à la porte du château d'Atys. En attendant qu'on le répare, les histrions reçoivent du jeune comte Olivier et de sa tante, dame Célidée, une hospitalité cordiale et galante. Olivier ne peut voir Florise sans en devenir éperdument amoureux. Florise n'écoute pas sans trouble les aveux d'un si gentil cavalier, et tandis que le capitan Rosidor, le géant Pymante, le gringalet Jodelet hument le piot et font la cour aux servantes, Olivier et Florise, égarés sous les ombrages du parc, enivrés de parfums et de murmures, mollement éclairés des rayons de la lune amie, échangent des serments. Ils ne se quitteront plus. Florise laissera partir ses compagnons. Elle renonce au théâtre. En vain l'amer et jaloux Hardy cherche-t-il à réveiller l'âme engourdie de la comédienne ; elle est insensible à ses discours ; elle dédaigne la gloire. Pour la première fois elle se sent femme. Elle aime.

Oui, jadis, en effet,
Je crus aimer. Je fus deux jours préoccupée
D'une rime galante, ou bien d'un nœud d'épée.
Mais, comprenez-moi donc ! cette fois, je vous dis
Qu'ils sont passés, les jours vides, les jours maudits,
Et qu'en y resongeant enfin je puis sourire,
Tant leur voile devant mes regards se déchire !
Poète, je connais la vraie émotion !
Que me fait à présent ta vaine fiction !

Et que m'importe, avec sa bravoure ou ses crimes,
Ta guerrière chantant sa peine en belles rimes,
Quand mon être, inondé de lumière et de jour,
Brûle de tous les feux d'un véritable amour !
Oui, ce timide enfant, si pur, si fier, si brave,
Je l'aime, et je te dis que je suis son esclave.

La persuasion étant impuissante, Hardy a recours à la ruse. Pour remercier ses hôtes, il leur offre un fragment de sa dernière œuvre, *l'Amazone Hippolyte*. Florise y est sublime... Mais quoi ! Elle a promis au jeune comte Olivier de ne plus jouer la comédie. Elle assiste en spectatrice à la représentation ; elle voit sa camarade Lucinde massacrer cet admirable rôle d'Hippolyte qu'elle animait naguère de son souffle. Elle en éprouve une douleur indicible. Bientôt elle n'y tient plus. Elle bondit sur la scène. Les tirades jaillissent de ses lèvres frémissantes. Florise disparaît. Seule l'héroïne, l'altière amazone subsiste. Elle pousse un cri de délivrance et d'allégresse, l'Art, un moment vaincu, l'a reconquise :

Oui, nous sommes ainsi. Quelquefois, ô Nature !
Nous rêvons dans ton sein l'ombre, la vie obscure,
Les devoirs accomplis auprès d'un gai foyer ;
Mais que notre astre errant se mette à flamboyer,
Que ces oiseaux au vol étincelant, les Rimes,
Voltigent en chantant parmi les vers sublimes,
Que le Drame se lève et nous dise : C'est moi !
Nous le suivons, ce dieu, notre amant, notre roi !
Le reste, — le foyer, les baisers d'une mère,
Les enfants, — tout cela, pour nous, c'est la chimère !
L'art est une patrie aux grands cieux éclatants
Où vivent, en dehors des pays et des temps,
Les élus qu'il choisit pour ses vivantes proies ;
Et ceux-là, donnez-leur vos demeures, vos joies,
Tous les honneurs, toujours leurs cœurs inconsolés
Pleureront, car ils sont chez vous des exilés !

Sentez-vous l'accent profond, religieux de ces vers ? Banville ne rit plus. Le bouffon a ôté son masque. L'ivresse et l'orgueil brillent, avec une larme, dans l'œil extasié de Pierrot...

HENRY BATAILLE

COMÉDIE-FRANÇAISE : *Poliche*, comédie en quatre actes.

Il faut louer M. Jules Claretie d'avoir ouvert les portes de la Comédie-Française à M. Henry Bataille. Nul n'était plus digne de cet honneur que l'écrivain à qui nous devons tant d'œuvres subtiles et fortes, jolies et profondes. M. Henry Bataille allie deux qualités dont l'union est exquise : il est psychologue et il est poète... La poésie donne, si l'on peut ainsi dire, des ailes à sa clairvoyance, lui enlève toute aridité; et la connaissance qu'il a du cœur humain communique une grande solidité aux caprices de son imagination. Il ne bâtit point sur le sable. Ce ne sont pas de vains châteaux de contes de fée où il nous conduit. Il crée des êtres vivants, capables comme nous de sentir et d'aimer. Seulement, il les enveloppe de parfums et de murmures. Il les transfigure, sans les déformer. Dans tout ce qu'il fait, il y a du rêve...

Ce rêve, chez lui, est d'une essence particulière. C'est le moyen qu'emploie un auteur très éveillé, très perspicace, d'élargir et de généraliser ses peintures... Et c'est, pour les personnages mis en scène, une façon délicieuse de se révéler ; ils ne tombent jamais dans la platitude ; ils peuvent impunément étaler des sentiments exceptionnels, équivoques. Existe-t-il un « cas » plus inquiétant que l'histoire de *Maman Colibri*, de cette mère amoureuse de l'enfant qu'elle a vu naître, du petit camarade de son fils ? Ce pouvait être odieux. Ce fut poignant. Grâce à ce merveilleux don d'embellissement, les côtés répugnants du sujet étaient esquivés... Nous demeurions sous le charme... Et tel est le miracle que renouvelle, presque à chaque fois, M. Henry Bataille. Il est caressant, souple, féminin, au plus haut degré intuitif ; il a parfois la pénétration de Racine, non sa franchise d'expression et sa parfaite clarté. Rien de moins classique que son art. C'est un art maladif, torturé, précieux, tout en demi-teinte, où l'analyse des sentiments se complique de dilettantisme et d'esthétisme. Les héros de M. Henry Bataille goûtent une volupté mélancolique à se regarder souffrir... Par là ils répondent à un état d'âme très actuel ; par là ils nous touchent.

Ceci dit, et mon admiration pour un si remarquable talent sincèrement exprimée, je n'éprouve aucun scrupule à déclarer que *Poliche* ne m'a pas séduit. L'œuvre abonde en de jolis détails, et cependant elle choque ; elle contient une situation émouvante et elle n'émeut pas. Je vous donne ici mon impression personnelle, mais je crois bien qu'elle se confond avec celle du public. Regardons-y de près et tâchons d'y voir clair.

Le décor du premier acte représente le hall banalement somptueux d'un restaurant de Saint-Cloud. L'automne tire à sa fin. L'hôtelier s'apprête à mettre la clef sous la porte jusqu'à la saison prochaine, lorsqu'il est bousculé par une bande joyeuse. Trois hommes, trois femmes descendent d'automobile, envahissent le logis. « — Çà! qu'on nous serve à dîner, qu'on dresse la table ! — Mais les fourneaux sont éteints. — Qu'on les rallume ! Ohé ! ohé ! » Ils appartiennent à cette catégorie d'oisifs agités que Henri Lavedan a portraicturés avec tant de fantaisie et d'éclat dans *Viveurs*. Ils sont d'un niveau moins relevé : M. Laub, un marchand de perles, vulgaire comme la paille ; sa femme Pauline, une détraquée ; la petite Thérésette, trottin monté en grade, concubine d'un certain peintre impressionniste qui reste dans la coulisse ; Boudier, un provincial incolore voué au rôle de confident; enfin Rosine de Rinck et Didier Meireuil... Ceux-ci sont les protagonistes du drame, c'est entre eux qu'il va se nouer... Rosine est une jeune veuve, riche, indépendante et très libre. Femme du monde par sa condition, elle mène la vie d'une femme galante. Ce serait tout à fait une courtisane, si ses amants la payaient. Mais ce point est laissé dans l'ombre. Elle traîne après ses jupes Didier Meireuil, qu'elle a baptisé Poliche (diminutif de Polichinelle).

Que ressent-elle pour lui? Une affection condescendante, voisine de celle qu'elle a pour son angora et son king-charles. C'est un de ses meubles familiers, il lui sert de passe-temps, de bouffon.

Et il tient fort bien son rôle. Il a une verve irrésistible, encore qu'un peu grosse. Voyez-le hurlant, gesticulant, ceignant le tablier blanc, coiffant le bonnet du

chef de cuisine : « Je vais vous fabriquer une omelette, vous m'en direz des nouvelles ! » Il s'arme d'une cuiller de bois, d'une casserole, tutoie le maître d'hôtel, renverse les chaises, s'assied sur le piano. Rosine suit d'un œil dédaigneux ce remue-ménage. Elle a d'autres soucis en tête. Elle songe à un beau lieutenant de cavalerie, M. de Saint-Vast, rencontré l'autre soir au cabaret, et qui semble s'attacher à ses pas. Tout à l'heure, elle l'a aperçu galopant dans les allées du bois. Nul doute qu'il ne la vienne rejoindre.

En effet, notre officier descend de cheval, très chic. la cravache en main, sanglé dans une redingote à la hussarde, chaussé de magnifiques bottes vernies (elles sont trop éblouissantes et j'y voudrais un grain de poussière). Il s'avance vers ces dames d'un air conquérant. Rosine lui décoche d'incandescentes œillades; Pauline (la marchande de perles) se pâme. Elles se sentent rivales. Toutes deux ont envie de tâter du don Juan. Elles minaudent, elles lui insinuent des déclarations, sous prétexte de jouer aux petits jeux innocents. Pauline lui donne rendez-vous pour le lendemain; Rosine, surenchérissant, pour le soir même. Saint-Vast est homme à les contenter l'une et l'autre. Il a des allures de « jeune premier » du répertoire, il achète les indiscrétions des domestiques en leur glissant un louis dans la main. C'est un type quelque peu conventionnel... Pauline ne lui déplaît pas, mais Rosine lui plaît davantage. Leur tête-à-tête est brûlant. Son bras hardi enveloppe la taille de Rosine, qui pâlit d'émoi sous la robuste étreinte. Leurs lèvres s'unissent... Juste à ce moment, un gros homme, vêtu en marmiton, surgit, portant une omelette au rhum. Il a tout vu. Il a

frémi. Il se contient. Et devant l'attitude impertinente et avantageuse du lieutenant, il éclate :

— Voyons, mes enfants, vous ne pouviez donc pas vous cacher! Vous me mettez dans une situation ridicule. Enfin, je vous pardonne. Soyons tout à la joie... Ohé! ohé!

Il tape sur la casserole avec sa cuiller de bois; il va porter aux dîneurs l'omelette flambante, puis il rentre en scène et tombe dans les bras de son Pylade-Boudier, se meurtrissant la poitrine, défaillant, versant des larmes :

— Elle est amoureuse. Je ne suis plus rien pour elle. C'est affreux!

Cette exposition « chahutante » vise à la joie. Elle atteint surtout au bruit... Il est très malaisé au théâtre de restituer l'atmosphère de la gaieté spéciale que dégagent la « noce » et les « noceurs... », de cette gaieté sans objet, de la gaieté faite de bêtise et qui est peut-être la vraie gaieté. Cela se fige, se glace sur les planches... Et les auteurs en ont si bien conscience, qu'ils relèvent la saveur de ces choses par une pointe d'ironie, comme Meilhac et Halévy dans *le Réveillon*, comme Maurice Donnay dans *Education de prince*. En même temps qu'ils tirent la ficelle de leurs pantins, ils les jugent. Je regrette que M. Henry Bataille n'ait pas eu recours à cet expédient ou qu'il en ait trop discrètement usé. Les manifestations de Poliche manquent de finesse, et sans s'exagérer la solennité qui convient à la Comédie-Française, il est certain que l'énormité de ces facéties, cet abus de l'argot, ce ton de mauvaise compagnie n'y sont pas très à leur place. On a la sensation d'un désaccord entre le tableau et le cadre, entre l'air exécuté et l'instrument. Il en résulte un petit malaise...

Vous alléguerez les bouffonneries de *Monsieur de Pourceaugnac*. Eh! oui... Mais les siècles, passant sur elles, les ont rendues vénérables. Et puis, tout de même, dans *Pourceaugnac*, il y a plus de franchise et de rondeur...

N'insistons point. M. Henry Bataille n'est pas, par tempérament, un « comique ». Sans doute va-t-il nous dédommager, quand il abordera les côtés intimes et tendres du drame.

En voyant, à la fin du premier acte, Rosine de Rinck frissonner dans les bras du beau Saint-Vast, nous pensions qu'il ne s'agissait que d'un béguin momentané... Nous nous trompions. C'était sérieux. Rosine est éprise. Elle a la tête perdue. Elle délaisse son chien Bijou et son Sigisbée Poliche qui languissent à l'attendre... Poliche ne se dissimule pas qu'il est réduit à l'emploi de « gêneur ».

L'amertume qu'il en ressent s'épanche dans une grande conversation avec Boudier-Pylade, scène essentielle, puisqu'elle va nous faire pénétrer plus avant dans le caractère des deux principaux personnages. Nous allons apprendre comment Poliche a connu Rosine, et la nature exacte de leurs sentiments réciproques. Nous avons besoin d'être éclairés.

C'est bien simple. Poliche a rencontré Rosine chez des amis, un soir qu'on jouait au poker. Et tout de suite il l'a aimée éperdument, follement. Il a voulu le lui dire. Ça n'a pas pris. « Je sentis l'irrémédiable antipathie de Rosine, ou plutôt sa morne indifférence, cette sorte d'indifférence haineuse du regard, tu sais, à quoi se reconnaît l'impossibilité radicale et qui vous range dans la catégorie des *sales types*. » Alors changeant de tactique et ne pouvant la toucher, il l'a fait rire. Il a

été drôle... Et ça a pris. Rosine s'est habituée à voir en ce gros garçon un « monsieur très rigolo »; elle n'a pas soupçonné ce qui se cachait d'ingénuité, de tendresse sous cette apparence hilare. Un jour qu'elle venait d'être lâchée par un de ses amants, elle s'est donnée à lui par lassitude, par bonté, pour se faire « câliner ». Et Poliche, ravi du succès de son stratagème, y a persévéré. Il est resté le monsieur qui amuse, dont on s'amuse, à qui l'on laisse grignoter les miettes de la table. Il se contente de ces menus profits. Pourtant il a un peu honte d'une si excessive humilité; il l'explique à Boudier-Pylade, il s'en excuse : « Je fais ce que tout le monde fait en matière d'amour; ayant découvert le seul moyen par lequel je pouvais plaire, je l'ai exploité. » Ah! si cela avait pu durer! Mais c'est fini. Rosine lui échappe. Et il arrose de pleurs son manchon, le cher petit manchon, où il avait coutume de chercher, dans un doux nid de satin, la main de l'aimée... Ainsi Des Grieux sanglotait devant la petite table de Manon.

La scène est jolie. M. Henry Bataille y a semé les traits de sa sensibilité aiguë et des remarques psychologiques finement notées. M. Poliche se définit excellemment, il se dévoile, il se « vide » devant le spectateur. Et celui-ci, malgré tout, compatit mollement à sa peine. La pitié qu'il ressent se mélange d'un peu de dégoût. Oui, Poliche est malheureux. On serait plus disposé à le plaindre s'il éprouvait pour Rosine une passion moins exclusivement sensuelle, je dirai presque « animale ». L'explosion de son délire, de sa frénésie (tous ces mots sont dans le texte), la nostalgie de ce corps qui s'est livré, l'image de ces appétits purement physiques et de leur grossier assouvissement, l'étalage de ce « rut » a

quelque chose qui froisse la délicatesse. Je sais bien que Boudier dit à son ami : « Pour atteindre le fruit, tu t'es mis à son niveau, tu as caché ta beauté », nous avisant ainsi que Poliche n'est point absolument une brute. N'empêche que le piteux amant de Rosine s'est accommodé d'un rôle un peu bas, qu'il a toléré des partages avilissants, qu'il a eu des complaisances vilaines. Il l'expose lui-même tout au long, avec une inconscience admirable : « Ah ! les confidences abominables que j'ai entendues sur l'oreiller, les récits que j'ai écoutés tranquillement, en souriant, en fumant une cigarette... » Donc, il a joui de sa maîtresse, oubliant tout, tolérant tout, à condition qu'elle consentît, sans amour (et là-dessus il n'a pas d'illusion), à se laisser... caresser... Et s'il est désolé maintenant, s'il gémit, s'il mord avec rage le manchon de Rosine, c'est uniquement parce qu'il est privé de ses caresses. D'elle il n'exigeait que cela, il ne regrette que cela. Il parle des « bons moments » passés au lit, près de ce corps idolâtré, comme un goinfre parle des « bons moments » passé à table à s'emplir le ventre. Il inspire le même genre de commisération que le chien qui geint parce qu'on lui ôte sa pâtée. Nous n'en serions émus vraiment que si nous sentions en lui quelque noblesse morale... Cela viendra peut-être... Attendons.

Rosine est tout entière à Saint-Vast. Mais Saint-Vast est infidèle; il la trompe avec Pauline Laub. Elle a appris cette trahison, elle en est torturée ; son chagrin tourne à la fureur quand Pauline vient lui faire visite par bravade et lui demander hypocritement si elle peut disposer du bel officier. L'entretien des deux femmes est spirituellement nuancé. Ce n'est pas, ainsi qu'on l'a

dit, Célimène contre Arsinoé, c'est Célimène contre Célimène ; elles ont même beauté, mêmes moyens de séduction. Cécile Sorel et Berthe Cerny, également fausses, félines, perverses, se sourient et se haïssent, s'égratignent avec des pattes de velours... Rosine offre à Pauline, soigneusement empaqueté, ficelé de faveurs roses, le « corset » oublié chez elle par le victorieux Saint-Vast. Sa rivale partie, elle s'approche de la fenêtre pour voir sa fuite éperdue et sa confusion. O suprême injure! Le lieutenant l'attendait! Le traître avait conduit sa nouvelle maîtresse jusqu'au seuil de sa maîtresse d'hier. Tumulte effroyable! Crise de nerfs! Rosine, apercevant le naïf Boudier-Pylade, le jette dehors. Mais ce dernier regimbe et pour se venger, et pour servir son ami, « il mange le morceau ». La confession qu'il a reçue, il la dépose toute chaude aux pieds de Rosine :

— Vous n'êtes qu'une sotte, ma chère. Vous avez près de vous un garçon qui vous adore.

— Poliche?

— Oui, Poliche; vous ne le connaissez pas. Il rit toujours; et sa jovialité n'est qu'un masque. Il est triste, il est timide. C'est un sentimental.

On va chercher Poliche. On l'interroge sévèrement. Il s'efforce de dissimuler, mais en vain. Ses gros yeux ronds se mouillent, sa bouche se tord en un pli douloureux. Il est convaincu d'imposture. Rosine lui saute au cou. Elle est ulcérée, blessée à vif. Elle s'accroche à ce consolateur qui apparaît si fort à propos. Et — lui — il savoure avec délice le miel de cette tendresse toute nouvelle... Les accords sont vite conclus... Le ridicule Poliche est mort. Didier le remplace. Le bouffon cède la place à l'amoureux. Ils loueront aux environs de Fon-

tainebleau une maisonnette où ils cacheront leur bonheur.

Cette fin d'acte est charmante. C'est l'endroit pathétique de la pièce. Et pourquoi? Parce que ici, le sentiment intervient, que les personnages se relèvent et qu'ils écoutent pour la première fois non pas seulement la voix des sens, mais celle du cœur.

Les journées sont longues dans une petite maison isolée au milieu de la forêt... Didier fait ce qu'il peut pour distraire Rosine; il n'arrive pas à secouer sa torpeur... Poliche y fût parvenu sans doute. Mais Poliche n'est plus. Elle riait aux facéties de Poliche, elle bâille aux mots d'amour de Didier... Rien n'est moins drôle qu'un amoureux transi, surtout quand on ne l'aime pas. Or, ce n'est pas lui qu'elle aime... Elle l'écoute languissamment lire les quinze journaux arrivés de Paris, les échos mondains, les nouvelles de théâtre. Imprudent Didier! C'est là-bas, dans le tourbillon de la grande ville ou sur quelque plage à la mode qu'il aurait dû, s'il avait eu pour deux sous de cervelle, entraîner sa maîtresse, au lieu de la jeter en proie à l'ennui, dans la solitude d'un tête-à-tête quasi-conjugal. Et la crise inévitable se produit... Thérésette (nous l'avons vue au commencement de la pièce, parmi les viveurs du restaurant de Saint-Cloud) vient visiter la recluse; elle lui apporte les remords de Saint-Vast, désireux de renouer une chaîne que sa légèreté a brisée.

A ce message, l'incendie se rallume. Rosine sent qu'elle est toujours éprise du gentil lieutenant... Fureur de Didier. Il chasse Thérésette, et devant les protestations véhémentes de Rosine, il s'irrite, la menace, la rudoie, se conduit en jaloux brutal et achève de se faire

détester. Rosine, accroupie sur son fauteuil, le fixe avec des yeux de haine ; on dirait d'une petite panthère frémissante sous le fouet du dompteur. (Mlle Sorel a rendu tout cela avec un réalisme farouche.) Alors, la colère du faible Didier s'évanouit. Il s'écroule aux genoux de la traîtresse, il implore un pardon qu'elle refuse d'abord, il veut saisir une main qui se dérobe violemment, il cherche un visage qui se détourne avec horreur. Il est vaincu. Il balbutie des mots de repentir, de prière... Il renonce à lutter. Puisqu'il ne peut pas la fléchir, eh bien, qu'elle soit libre ! Il s'en ira, loin, très loin. Il ne la gênera plus. Elle n'entendra plus parler de lui. Et la cruelle femme entend ce langage, accepte ce sacrifice. A son tour, Didier meurt; Poliche renaît. Cet homme agenouillé, humble et sans force, c'est Poliche, non plus le gai Poliche qu'elle a connu, mais un Poliche meurtri, désespéré.

Ils se séparent. Elle regagne Paris, il s'en retourne à Lyon; il ensevelira sa détresse dans l'obscurité d'une vie provinciale. Les suprêmes adieux se font dans le buffet de la gare, parmi le brouhaha des voyageurs, des hommes d'équipe. Assis, côte à côte, devant des « consommations » servies sur le banal guéridon de fer (je regrette seulement qu'ils boivent leurs petits verres. Ils doivent avoir l' « estomac serré » !) Poliche et Rosine restent silencieux, la gorge oppressée. Et soudain leurs mains s'étreignent, leurs lèvres se descellent, leurs cœurs se fendent :

— Ne me quitte pas encore ! murmure Rosine.

— Tu sais bien que c'est impossible.

— Un soir, rien qu'un soir. Tu partiras demain...

— Je ne peux pas.

Ce qu'elle lui offre, c'est une nuit sinon d'amour, au

moins de bonté et de pitié. Et nous nous prenons à réfléchir : « Comment Poliche a-t-il le courage de repousser cette aumône? Il s'en contentait naguère. Il n'était pas si difficile... » Et je comprends bien l'intention de M. Henry Bataille... Entre le Poliche d'aujourd'hui et le Poliche d'hier se dresse l'ombre de Didier. Le masque de gaieté et d'insouciance une fois tombé ne se raccroche plus. Un irrémédiable désaccord plane désormais sur les amants, leur âme s'est éveillée. Et ce scrupule réhabilite Poliche, lui conquiert nos sympathies ; il le rendrait intéressant si nous pénétrions un peu mieux le caractère de sa compagne.

Voilà le grave défaut de la comédie. Le personnage de Rosine n'est pas clair ; il ne nous apparaît pas tel que M. Henry Bataille eût souhaité le peindre ; l'exécution a manifestement trahi le dessein de l'auteur. Il eût voulu que nous vissions en Rosine une femme profondément amoureuse ; malgré toute notre bonne volonté, nous ne pouvons voir en elle qu'une « grue ». Grue elle est dans le passé, changeant d'amant comme de chemise, et se donnant par surcroît à un homme qui lui est indifférent ; grue au premier acte, où elle se jette effrontément à la tête de Saint-Vast ; grue au second, lorsqu'elle remet à sa rivale le « corset » du lieutenant, et aussitôt après, revient à Poliche. Elle n'a ni pudeur ni sens moral. C'est une fille. Elle ne nous inspire aucun intérêt d'aucune sorte.

Si encore l'auteur avait pris soin de nous faire toucher du doigt la passion qu'elle prétend éprouver pour Saint-Vast!... Nullement!... Le bel officier a traversé le premier acte comme une comète. On ne le voit plus. Pas une scène ne les met en contact. On ne sait ni comment ni pourquoi il l'a « plaquée ». Et l'on se dit qu'il la

plaquera encore, infailliblement, après leur replâtrage, et que Poliche est très sot d'abandonner une créature si légère qui retombera un jour ou l'autre — demain peut-être — dans ses bras. De sorte qu'au lieu de nous apitoyer, il nous agace. Nous lui en voulons d'avoir placé si mal son amour et de connaître si peu celle à qui il l'a donné... Oui, plus j'y songe, et plus je me convaincs que l'incertitude du caractère de Rosine est ce qui nuit à la pièce et lui aliène le public.

Il est outrecuisant de donner des conseils à un écrivain de la valeur de M. Henry Bataille. Ce n'est pas là mon rôle. Pourtant, je pense à l'œuvre délicieuse qu'il aurait pu faire, s'il l'eût développée d'une autre façon. Tous les éléments y sont. L'idée est charmante. L'homme qui se déguise en polichinelle pour être aimé, et qui n'est plus aimé quand il mérite de l'être, c'est-à-dire quand il cesse de mentir ; l'amour acheté par la feinte, perdu par la loyauté : quel sujet humain, profond, émouvant !... Mais alors il eût fallu que Rosine, qui n'aime pas le sincère Didier, aimât le bouffon Poliche. Or, elle n'aime ni Poliche ni Didier... Elle n'aime personne, pas même le lieutenant aux bottes vernies, car l'auteur n'a pas su nous faire croire à son amour Cette erreur dans la conception du principal personnage enlève à l'œuvre toute largeur, toute portée philosophique. Ce n'est plus qu'une anecdote.

L'anecdote est du reste exquisement contée. J'ai hâte, après tant de critiques, d'arriver aux louanges que mérite le poète surprenant, l'artiste prestigieux qu'est M. Bataille. La philosophie qu'il n'a pas introduite dans la donnée générale de sa comédie, il l'a mise dans le détail. Je suis désolé de n'en avoir pas le texte sous les

yeux ; j'y découperais des parties de dialogue, des phrases, des pensées d'une beauté originale et neuve. J'ai retenu quelques-uns de ces traits qui vous communiquent un petit frisson de plaisir ; la saveur en subsiste à la lecture.

« Quel est celui (dit Poliche au second acte) qui peut se vanter d'être vraiment soi en amour ? Suivant l'idée que l'*autre* se forme de vous, suivant ce qu'il désire que vous lui apportez en sa vie, on s'augmente, on se diminue, on fait le vilain ou le beau... L'affreux désir de plaire à tout prix nous pousse aux pires bassesses. Devenir le pitre désiré, c'est devenir un roi, si le regard chéri s'éclaire d'attention et s'adoucit. »

On ne supposerait pas que ce pauvre Poliche en apparence si lourd, eût de si grandes finesses d'analyse. Il continue de se regarder vivre... avec les lunettes de l'auteur...

« Quelle drôle de sensation de perdre une maîtresse ! C'est la première fois que ça m'arrive. On sent mieux tout, on est plus ami avec les choses. On est très malheureux, et l'*on ne sait pas si ce n'est pas du bonheur*. Cela donne à la vie une *langueur extraordinaire*. C'est comme si l'on s'ouvrait les veines. C'est doux... c'est doux ! »

Vous retrouvez dans ces lignes les curiosités psychologiques de M. Henry Bataille, ce je ne sais quoi de pâmé, de défaillant, de languide, cette volupté triste, qui prêtent à ses œuvres une grâce malsaine, mais si pénétrante, et font que son talent ne ressemble à aucun autre. Il est doué d'une puissante personnalité. Et la personnalité — en art — tout est là !

La Comédie-Française a monté la pièce avec beau-

coup de coquetterie. Les décors sont pittoresques (celui du dernier acte est une trouvaille de vérité). Elle l'a défendue par une remarquable interprétation. Depuis bien longtemps, Mlle Cécile Sorel n'avait pas eu l'occasion de jouer un grand rôle. Celui de Rosine lui a valu un légitime succès. Elle l'a campé, elle en a rendu les nuances de façon supérieure; elle a fait plus encore : elle lui a donné de la tenue et du style. Cela sert d'avoir été Célimène et Elmire. A ce commerce avec le vieux répertoire, le jeu acquiert de l'autorité, la diction de l'ampleur. Mlle Sorel a maintenu dans le ton de la haute comédie une figure qui eût pu aisément, avec moins de tact, en déchoir. Et cette distinction ne l'a pas empêchée d'être vive et naturelle. Son exemple s'impose à Mlle Cerny, actrice aimable, séduisante, que nous verrons apparemment un de ces soirs dans quelque pièce de Marivaux ou de Molière. J'imagine qu'elle doit être impatiente de subir une épreuve sans laquelle on n'appartient pas tout à fait à la Maison. Elle a esquissé très agréablement la silhouette de Pauline Laub.

Poliche, c'est M. de Féraudy. Et certes, tout ce qu'un acteur éminent peut faire avec du travail et de la volonté, il le fait. Mais on ne le sent pas à l'aise. Il ne se détend ni ne s'abandonne. Il sue au premier acte pour être gai. Il sue au dernier pour être triste. Il dépense trop de talent, là où la figure naïvement épanouie d'un Torin nous eût donné tout bonnement l'illusion du personnage.

HENRY BERNSTEIN

I

Renaissance : La *Griffe*, pièce en quatre actes.

M. Henri Bernstein vient de donner un de ces drames âpres, rapides, directs, dont il s'est fait, si l'on peut dire, une « manière » ; pièces supérieures par la sûreté et la virtuosité de l'exécution, très véhémentes (car elles renferment une action tragique fortement nouée) et cependant peu émouvantes (parce que toute bonté, toute pitié, j'ajouterai presque toute sensibilité en est exclue). On est pris par elles, et l'on n'est pas touché. On y démêle un fonds de dureté, de pessimisme, de secret mépris des hommes, qui dessèche le cœur. Cela est inhumain. Et c'est on ne peut plus curieux à regarder...

Le premier acte nous introduit dans le home de

Jules Doulers. Ce vieux journaliste, attaché à la rédaction du *Populaire*, vit tant bien que mal entre une mère infirme et une fille de vingt ans, Antoinette. Logis médiocre, où la gêne se devine, non pas la pauvreté laborieuse qui s'accompagne d'ordre et de prophète, mais le tohu-bohu d'un « intérieur » où tout marche à la dérive. Une odeur de popotte et de graillon s'exhale des meubles poussiéreux, de la table sans tapis, du parquet mal balayé... Aucune sollicitude de ménagère ne s'y révèle. La vieille maman alcoolique demande à boire. La bonne, Virginie, court après ses gages... Antoinette a bien d'autres chats à fouetter que de s'occuper de la maison. Elle cherche un mari. Elle a d'abord « distingué » Paul Ignace, un jeune camarade de son père, et lui a accordé des avances d'hoirie sur la future lune de miel (elle le rejoint chaque soir dans une chambre louée à Montmartre pour abriter leurs amours). Paul, très épris, irait volontiers jusqu'au conjungo. Mais une autre occasion se présente, plus avantageuse. Le directeur du *Populaire*, Achille Cortelon, a été séduit par les grands yeux hypocritement candides, la grâce voluptueuse d'Antoinette ; et malgré les trente années qu'il a de plus qu'elle (il frôle la cinquantaine, c'est presque un barbon), a conçu le projet de l'épouser.

L'auteur ne prête pas à son héroïne l'ombre d'une hésitation ou d'un scrupule, ni même d'un regret à l'égard de l'amant qu'elle va quitter. Il veut que nous sachions, sans ambiguité, à quoi nous en tenir sur ce petit monstre cynique et féroce. Antoinette voit passer une proie à portée de sa « griffe ». Elle fonce dessus. Ça ne traîne pas. Elle congédie Paul gentiment, et nettement, lui faisant comprendre que le sentiment doit

céder le pas aux nécessités pratiques; elle apaise Leclerc, un autre rédacteur du *Populaire*, qui a beaucoup tourné autour d'elle, et s'en fait un allié en lui montrant une sympathie au sens de laquelle la fatuité de celui-ci peut se méprendre. Evidemment il émane d'Antoinette une force d'attraction particulière, et je ne sais quoi qui irrite le désir.

Achille Cortelon subit ce charme ; il ne cherche pas à lutter, il s'avoue vaincu ; il éprouve comme une joie enfantine — lui le redoutable polémiste, le terrible lutteur — à se livrer pieds et poings liés à cette Dalila, et comme une douceur à tout lui confier, à tout lui dire : ses chagrins, ses espérances. Il a éternellement vécu dans la bataille. Sa première femme n'a pu supporter le contre-coup de ces combats meurtriers ; elle en est morte. Ainsi qu'il l'indique justement, « les injures que se lancent les adversaires politiques sont souvent des balles perdues qui blessent un autre cœur que celui qu'elles visaient ». Il lui reste une fille, Anne, mais elle est d'humeur farouche, peu malléable, réfractaire à toute affection (il le croit du moins) ; et voilà que soudain son âme vide s'est gonflée de sève, a commencé de refleurir :

— Je vous aime, Antoinette, comme on aime sur le retour, quand on se dit que c'est la dernière fois. Je vous évoque avec tant d'intensité, que je ne puis regarder une silhouette féminine, ou même une statue, une toile sans que s'interpose la vision de votre sourire, de votre nuque altière, de votre taille.

C'est l'amour complet, le grand amour, fait de sensualité et de tendresse, avec cette aggravation que la tendresse y prédomine, comme il arrive souvent chez l'homme mûr en qui l'âge a calmé l'ardeur sensuelle.

Cortelon n'a pas encore possédé Antoinette, et déjà il l'a « dans le sang ». Que répond-elle à ces propos énamourés du « patron »? (Il exige qu'elle use, comme les rédacteurs du journal, de cette appellation familière qui établit entre eux, par avance, un lien d'intimité). Mon Dieu, elle ne s'épuise pas les méninges à trouver des choses rares. A quoi bon? Sa conquête est assurée... Elle se borne à l'objection classique tirée de la question d'argent :

— Vous êtes trop riche, votre fortune élève une barrière entre nous, etc.

L'obstacle est vite aplani, Antoinette n'insiste pas outre mesure... A peine Cortelon, au comble du bonheur, est-il parti pour aller quérir sa fille, que c'est dans tout le logis le plus joyeux branle-bas. On se congratule, on s'embrasse. Le papa descend acheter chez l'épicier quelques bouteilles de champagne à huit francs : on ne regarde plus à la dépense. Virginie, la bonne, est de la fête et, saute au cou de « Mademoiselle ». Vous pensez si elle est contente en songeant que ses mois en retard vont être payés ! Et le patron revient, escorté de sa fille Anne. Les bouchons sautent, le cliquot pétille. Anne, à vrai dire, accueille avec froideur les avances amicales d'Antoinette ; son excès de mauvaise grâce lui attire les semonces paternelles. Un commencement de drame s'ébauche entre ces trois personnages : le père, la fille et la future belle-maman... Cependant Jules Doulers lève sa coupe à la santé de l'excellent patron, à la prospérité du journal. La grand'-mère paralysée glapit en réclamant sa part de champagne. La toile tombe sur cette scène de famille, qui couronne un acte d'exposition excellent, clair, pittoresque et d'une amusante couleur réaliste.

Deux ans après... Depuis deux ans, Achille Cortelon et Antoinette sont mari et femme, et dès les premiers mots, nous sommes mis au courant de leurs affaires. Cortelon est plus que jamais amoureux; pour subvenir aux goûts dispendieux d'Antoinette, à son appétit de luxe, il s'est endetté ; il lui a payé des chevaux, des voitures; il changera bientôt son appartement contre un hôtel plus somptueux; aujourd'hui même il lui apporte un bijou, horriblement cher, dont elle avait envie. Et elle n'ignore rien de cette situation obérée; elle a pris comme amant le coulissier Nathaniel qui l'associe à ses opérations de Bourse ; et sournoisement elle suggère à l'incorruptible Cortelon, jusqu'ici considéré comme l'apôtre désintéressé et respecté de la foi socialiste, des expédients équivoques...

La puissante Compagnie des trains ouvriers lui propose un traité de publicité très avantageux, trop avantageux, à condition qu'il n'empêche pas les députés, par une campagne de presse acharnée, de renouveler son privilège. On n'exige de l'illustre polémiste qu'un semblant de neutralité. Serait-ce si grave d'y consentir? Cortelon repousse cette idée, mais la voix insinueuse d'Antoinette, jointe à l'enveloppement de ses caresses, en a déposé le germe dans son esprit; et lorsque son rédacteur Leclerc, obéissant aux instructions antérieures qu'il avait reçues, lui apporte un article d'éreintement sur la compagnie, il lui ordonne d'en modérer les termes, de le rendre moins agressif. La scène est assez spirituellement traitée. Cortelon prétexte une violente migraine pour éluder la lecture de la Philippique de Leclerc. Il l'arrête à la première ligne.

— Trop de violence, mon ami... Les gros mots sont

inutiles... Surtout pas de fausse manœuvre. La Chambre peut nous donner tort. Ne nous exposons pas à un échec.

Leclerc est stupéfait ; il rappelle au patron son ancienne intransigeance ; il invoque les principes. Mais la migraine du patron redouble d'intensité. Il refuse d'en écouter davantage ; il parle en maître. L'intraitable Leclerc se rebiffe ; il offre une démission qu'il sent devoir lui être imposée. Finalement les deux hommes se quittent, brouillés à jamais, ennemis mortels...

Ainsi, Cortelon, par une secrète capitulation de conscience, se sépare d'un fidèle collaborateur ; il rompt avec son parti. Et maintenant il va se détourner de sa fille. La perfide Antoinette rompt successivement tous les liens qui attachent au passé ce malheureux qu'elle tient, domestiqué, sous sa « griffe ».

Entre elle et Anne, le conflit couvait. Il devient aigu ; il éclate. C'est la méthode de M. Henry Bernstein de négliger les préparations et de nous placer brutalement devant le fait accompli. Nous aurions voulu en savoir un peu plus long sur le compte de ces ennemies, connaître, par quelque détail, l'évolution de leurs sentiments. L'auteur estime que ce serait là du temps perdu. Il se borne à les lancer furieusement l'une contre l'autre. Anne déclare que, ne pouvant endurer l'existence commune sous le même toit, elle prétend désormais rester seule et libre : elle refuse avec dédain de serrer la main que lui tend Antoinette ; celle-ci, blessée à vif, quittant sa feinte douceur, prend l'offensive ; Anne riposte en la traitant d'aventurière. Ce mot excite la rage de Cortelon ; il s'oublie jusqu'à lever le bras sur la jeune fille, qui sort, vilainement chassée, mais l'invective aux lèvres et le front haut...

Nous voici au troisième acte, le meilleur, du moins le plus pathétique de l'ouvrage, et qui en a assuré le succès... Dix ans se sont écoulés. Anne Cortelon a cherché son gagne-pain dans le métier de sculpteur, qu'elle exerçait d'abord par dilettantisme; elle y a trouvé la gloire; son talent est apprécié, son nom célèbre. C'est maintenant une vieille fille qui vit à sa guise, en indépendante, en « garçon » ; elle affecte une virilité de costume et d'allure qui montre qu'elle a abdiqué les préjugés — et peut-être aussi les goûts naturels — de son sexe.

Tandis qu'elle manie l'ébauchoir devant une fillette dont elle reluque amoureusement les formes graciles, quelques amis bavardent dans un coin de l'atelier et nous apprennent ce qu'il importe que nous sachions pour ressaisir le fil de la pièce.

Paul Ignace et le banquier Nathaniel causent d'Antoinette. Ils ont été ses amants ; l'un d'eux, Nathaniel, l'est toujours. Mais Antoinette a eu de nombreux caprices. La rumeur prétend qu'elle se serait rencontrée à Luchon avec Leclerc, l'ancien collaborateur congédié et le plus cruel adversaire de son mari. En effet Cortelon, poursuivant la conversion qui l'a détaché des révolutionnaires, siège au Sénat parmi les modérés ; l'intraitable Leclerc l'a remplacé à la tête du parti et ne cesse, dans ses articles, dans ses discours, de déchirer le renégat, de le couvrir d'opprobre. Il est donc scandaleux qu'une sympathie, publiquement affichée, le puisse unir à Mme Cortelon.

Anne proteste contre une telle calomnie. Elle admire passionnément Leclerc, son compagnon d'enfance, le camarade des mauvais jours. Justement il va monter tout à l'heure ; elle se promet de l'interroger...

Or, ce n'est pas Leclerc qui sonne à sa porte, c'est Cortelon, vieilli, méconnaissable...

(L'art merveilleux de M. Guitry a rendu saisissante cette décadence physique et morale; il a ridé le front. creusé les joues, courbé la taille du superbe polémiste, mis dans ses yeux une infinie détresse, reflet du tourment intérieur qui la ronge, — et cela avec tant de vérité que rien qu'à le voir toute la salle a éclaté en applaudissements.)

Après une si longue séparation, Anne a lieu d'être surprise de la présence de son père; elle n'ose lui poser des questions indiscrètes. Peu à peu, il se détend, s'amollit; des souvenirs, de vagues remords lui remontent au cœur; il se repent d'avoir été un peu trop dur jadis... Anne l'écoute, remuée, devinant sous ces épanchements l'appel d'une douleur qui veut être consolée... Cependant elle attend l'*autre*, le terrible Leclerc; l'idée qu'ils pourraient se rencontrer chez elle lui est insupportable; elle en avise loyalement Cortelon, en le suppliant de revenir le lendemain. Mais lui :

— Ainsi, dit-il avec amertume, tu reçois la visite de mon plus atroce ennemi... Eh bien, laisse-moi lui parler. Un entretien entre nous est nécessaire.

En vain Anne refuse-t-elle de servir ce projet qui a un peu l'air d'un guet-apens. L'impérieuse prière de son père la trouble, la désarme. Elle cède. Et quand Leclerc paraît, les deux hommes se trouvent brusquement face à face.

Un frémissement a couru dans le public. C'est là que se révèle le don mystérieux du théâtre. Nous ne nous demandions pas si cette situation était admissible, logique, bien ou mal amenée; elle nous domi-

nait ; nous attendions, frémissants, anxieux, la scène qui allait la dénouer, et nous sentions que ce devait être une grande scène.

Elle est remarquablement développée. C'est du « très beau travail »... D'abord les adversaires se mesurent, avant de croiser le fer...

— J'ai obtenu de ma fille qu'elle me ménageât cette entrevue avec vous, dit Cortelon.

— Je ne vous écoute que par déférence pour elle, répond Leclerc.

Et Cortelon de reprendre :

— La politique restera étrangère à notre conversation.

Mais par une contradiction bien humaine, tout le fiel, amassé en lui, jaillit en flots brûlants. Il rappelle à Leclerc leur ancienne amitié si étroite.

— Lorsque je vous ai pris dans mon journal, vous étiez un pauvre diable; je vous ai aidé, poussé, soutenu. Je suis le premier instrument de votre fortune. Pourquoi me haïssez vous?

— Je ne vous hais pas, je vous méprise, réplique froidement Leclerc.

A son tour, il expose ses griefs. Cortelon est un traître, un apostat. Il a trahi la cause, non par faiblesse — ce qui serait excusable — mais par avidité, par cupidité. Il s'est vendu.

(Par parenthèse, nous ne sommes guère instruits des crimes qu'a pu commettre Cortelon ; on se demande si la passion politique ne les a pas démesurément grossis, et s'il est aussi coupable que le prétend un ennemi féroce, par cela même sujet à caution. Mais, je le répète, le mouvement de la scène est si rapide que le public ne s'arrête pas à ces objections de sens commun ; il n'y

songe qu'après, dans l'entr'acte, et lorsqu'il est « refroidi. »)

Le réquisitoire de Leclerc, sec comme le couteau de la guillotine, exaspère Courtelon.

— Si vous ne me haïssez pas, moi je vous hais... Je vous hais d'être l'homme que je fus, l'homme que j'avais rêvé d'être. Et je vous hais, parce que des gens prétendent que vous êtes l'amant de ma femme. Est-ce vrai ?

Leclerc proteste sur l'honneur de l'innocence de ses relations avec Antoinette (et c'est encore ici un point obscur, car nous ne savons s'il dit la vérité, ou s'il ment par galanterie). Les exigences du mari sont poussées plus loin ; il veut obtenir la promesse solennelle que jamais Leclerc ne consentira à ce qu'Antoinette soit sa maîtresse. Et devant le refus de Leclerc, qui répugne à prendre un si singulier engagement, le malheureux Cortelon s'effondre ; toutes les écluses de son misérable cœur sont lâchées. Il met à nu ses lâchetés, ses tortures. Oui, Antoinette est une gueuse, elle l'a trompé, dupé, et il a fermé les yeux, étant sans force contre elle.

— On ne se doute pas de toutes les lamentables choses dont est capable un vieillard amoureux ! Ah ! je la connais, mon Antoinette ! J'épie dans ses yeux, dans ses paroles, le désir nouveau, le nouveau caprice... Eh bien, c'est vous qu'elle veut, c'est vous qu'elle rêve d'ajouter à la liste de ses vingt amants... Et cela, ce serait abominable !... Pas vous !... Pas vous !... Je vous en supplie !...

Il se redresse comme une bête agonisante et qui s'accroche désespérément à la vie. (Oh ! M. Guitry à ce moment !)... Il crie à l'impassible Leclerc :

— Faites-moi un serment. Dites quelque chose...

Vous n'avez vécu que pour votre orgueil. Et vous n'êtes pas satisfait! Qu'est-ce qu'il vous faut, sacredieu! Je suis votre ancien patron, je suis votre adversaire. Voulez-vous me voir à genoux?

Et il s'agenouille, impuissant à fléchir l'implacable juge qui le repousse du pied et s'éloigne sans lui cacher son dégoût...

L'épisode est poignant, très dramatique dans la double acception du terme; l'émotion y est moins savamment graduée qu'au troisième acte de la *Rafale*, mais non moins vive; elle est de même ordre et due aux mêmes moyens, à la progression d'une violence poussée au paroxysme et qui tenaille les spectateurs, leur tord les nerfs, les empêche en quelque sorte de respirer. C'est presque un effet de suffocation physique.

J'ajoute que l'acteur intervient pour une grosse part dans ce résultat. M. Guitry a des cris, des gestes, une profondeur d'accent, une sincérité d'expression, une humanité qui font de lui un des premiers comédiens du monde. Et si nous considérons l'extraordinaire souplesse de ce talent qui se plie indifféremment à tous les rôles, nous ne trouvons plus d'épithètes pour traduire notre admiration.

Se maintenir à un pareil diapason n'est pas chose aisée. M. Bernstein en a fait l'expérience. Son dernier acte a déçu le public. Il se relie artificiellement aux précédents. Il a le tort d'en être séparé par un long intervalle de deux années. C'est un des grands défauts de l'ouvrage, qu'il s'y passe trop d'événements, et d'événements essentiels durant les entr'actes.

On en était resté au duel entre Cortelon et Leclerc; on en attendait impatiemment la suite... Il n'en est plus question... Envolé, Leclerc! Et quant au lamentable

Cortelon, que nous avions vu échoué à l'état d'épave, nous le retrouvons ministre !

Comment ce miracle s'est-il accompli? Mystère !... Antoinette trône dans un salon Empire où de jeunes attachés viennent lui baiser le bout des doigts... Elle continue d'être perverse et « fatale ». Son « flirt » actuel, le millionnaire Germain Leroy, se déclare prêt à l'enlever et à l'épouser. Et son vieux mari, malgré tout, ne cesse point de l'idolâtrer.

Pourtant de graves soucis accablent Cortelon. Il a à lutter contre une charge effroyable ; une lettre imprudente, qu'il écrivit autrefois, et qui renferme la preuve de ses tripotages financiers, sera lue aujourd'hui à la tribune. S'il ne se justifie pas, s'il ne confond pas ses accusateurs, il tombe du faîte du pouvoir dans l'infamie, dans la boue. Malheureusement le billet existe. Sa fille lui en apporte un fac-simile photographique, afin de l'avertir du coup dont on prétend l'accabler. Antoinette, comprenant que le navire fait eau et va sombrer, s'en évade, non sans avoir étalé toutes les bassesses de son âme de fille. Elle reproche à cet homme qui lui a donné son nom les fautes qu'il a commises à cause d'elle, pour elle, par elle. C'est un ignoble débordement d'invectives et d'outrages.

— Je vous déteste, je vous méprise ; je me suis prostituée, sans amour, à votre idiote sénilité.

Devant une si monstrueuse ingratitude, il reste muet de stupeur. Puis il se révolte.

— Va-t'en, misérable ; je me défendrai, je vaincrai, mais pour moi seul... J'y vois clair, maintenant. Je suis guéri !...

Non, il ne l'est pas... A peine Antoinette s'est-elle enfuie, qu'il la rappelle et sanglote comme un enfant.

Son esprit s'égare. L'émeute gronde contre lui dans la rue. Il ne l'entend point. On le presse de se rendre à la Chambre, où le mande le président du conseil. Il refuse... Que lui importe l'honneur, s'il a perdu son unique raison de vivre?... Pris d'un accès de démence, il grimpe sur son bureau, hurle avec la populace. C'est la folie furieuse. C'est la fin. .

Avouerai-je que toute cette frénésie m'a laissé froid? Quel intérêt voulez-vous que m'inspire un malade, un agité, incapable d'aucun effort d'énergie morale? Nous avions eu une lueur d'espoir, en le voyant chasser son indigne femme. Nous pensions : « Le vieux lion va se réveiller ». La lueur s'est éteinte. Tout de suite, il retombe ; dès lors, il nous devient indifférent. Au fond, il n'a jamais cessé de l'être. Notre sympathie ne saurait aller à un être si parfaitement veule, dénué de courage et de ressort.

D'ailleurs, à qui, dans la pièce, pourrait-elle s'accrocher? De quelque côté qu'on se tourne, on n'y aperçoit que fange, laideur, ignominie.

Passez en revue les personnages : tous gredins ou « mufles », souvent les deux à la fois.

Antoinette, c'est l'idéal du genre, le monstre intégral, la « guenon du pays de Nod. » Corruption, dépravation, cruauté, hypocrisie, avidité, rien ne lui manque ; elle n'a même pas les fugitifs éclairs de bonté, les loyautés momentanées et successives « qui s'imposent aux plus mauvaises natures ». A la veille d'appartenir à Cortelon, et sans savoir comment tournera le mariage, elle fait espérer à son ancien amant qu'elle lui reviendra bientôt, et cela par lâcheté, parce qu'elle a peur qu'il n'use de ses lettres. « Je n'ai « pas, lui dit-elle, *du moins pour l'instant*, le droit de

« songer au passé. Peut-être l'avenir sera-t-il moins « triste que vous ne l'imaginez. » Elle immolerait l'univers à la satisfaction d'une de ses fantaisies. Cette femme est « néronienne. »

Pour lui complaire, pour payer et entretenir son luxe, Cortelon se fait renégat et concussionnaire, il n'a pas d'excuses, c'est simplement une canaille. Le beau-père Jules Doulers, vous me dispenserez de dire ce qu'il est; il y a dans la langue verte un mot pour le définir... Leclerc serait un peu plus honnête, au sens strict du mot; mais quelle soif d'arriver, quelle âpre ambition, que de férocité d'âme, que d'orgueil! Anne aurait droit à notre estime, si elle ne regardait, avec une complaisance trop familière, les cuisses et la gorge de ses petits modèles féminins. Cela nous la gâte, à nous qui avons encore des préjugés.

Quelle étrange manie possède M. Bernstein de vouloir absolument que chacune des figures qu'il introduit sur la scène ait une tare! On dirait qu'il ressent comme une joie satanique à étaler les stupres du monde, à les offrir en spectacle, à s'en repaître. Une odeur de pourriture émane de la *Griffe*, comme de la *Rafale*. Pas un rayon de soleil sur ce fumier ; dans ce cloaque, pas une fleur : ni la fleur de l'idéal, ni la fleur du sacrifice ; partout le morne assouvissement des appétits, le rut sans allégresse, la mort, le néant...

Ces exhalaisons pestilentielles seraient intolérables, si le talent de l'auteur ne les déguisait habilement ; il ne les empêche pas d'être un peu pénibles. Et je crois que c'est là, au demeurant, l'impression que l'on emporte de la pièce : du plaisir et un certain malaise né de son excès de pessimisme et de son *amoralité*. On s'y amuse et l'on se reproche de s'être amusé, et l'on s'en étonne,

et l'on s'en inquiète, et l'on y voit « un signe des temps. »

L'auditoire des répétitions générales n'est peut-être pas accessible à ces scrupules; ils se manifestent après la cinq ou sixième représentation, quand le vrai public garnit la salle.

On me citait, à ce propos, un exemple significatif. Il y a, au dernier acte de l'*Enfant chérie*, de M. Coolus, une situation fort scabreuse... Dans cette pièce, comme dans la *Griffe*, il s'agit (je le rappelle en deux mots) des ravages exercés par la passion amoureuse sur le cœur d'un vieillard. L' « enfant chérie », émue des souffrances de son père, s'emploie obligeamment à lui ramener la maîtresse infidèle qui l'a délaissé. Et comme elle a, de son côté, un amant, tous trois se concertent : le père complice de l'adultère de sa fille, la fille complaisante aux amours paternels, l'amant brochant sur le tout.

Les premiers soirs, la scène passa sans encombre ; on lui trouva du piquant, on l'applaudit. La semaine suivante, elle excita des murmures ; et ces murmures devinrent si nets, si vigoureux, que l'auteur dut, bon gré mal gré, en tenir compte, modifier l'épisode, éliminer l'amant dont l'intervention froissait les spectateurs. Allez voir le troisième acte de l'*Enfant chérie*, M. Burguet n'y paraît plus. Si l'on ne m'a pas trompé, si le fait est exact, il me semble on ne peut plus suggestif. Et je le livre à vos réflexions...

La *Griffe* est jouée avec ensemble, avec éclat. Je ne reviendrai pas sur ce que j'ai dit de M. Guitry. Je n'y saurais rien ajouter.

Le rôle d'Antoinette, que Mme Simone Le Bargy aurait pu interpréter (il est permis, sans trop de pré-

somption, de supposer qu'il avait été écrit pour elle), n'a pas souffert de passer aux mains de Mlle Henriette Roggers. Très belle, très féline, un peu énigmatique et romantique d'allure, cette artiste y a déployé les séductions et les ressources de son talent si original, si savoureux. C'est une création qui achève de la classer au premier rang.

II

Renaissance : *Le Voleur*, pièce en trois actes.

Un fait-divers vivement conté, ramassé en trois actes nets et rapides ; une intrigue véhémente, conduite avec une extraordinaire sûreté de main ; chaque acte s'achevant sur un point d'interrogation, comme une tranche de roman-feuilleton adroitement découpée ; l'art de graduer l'intérêt, de tenir en haleine la curiosité ; peu de sensibilité, mais de la force : voilà ce qu'on trouvait dans les précédentes pièces de M. Henry Bernstein et ce qu'on trouve dans sa nouvelle. Il s'est fait une manière de ce théâtre *direct*. Il a repris les procédés de Sardou, de Scribe et même de d'Ennery. Il ne sacrifie pas aux subtilités de l'analyse : il va droit devant lui. Il subordonne tout aux événements ; il y plie les caractères. Derrière chaque personnage, on devine l'énergie attentive de l'auteur. Et le public subit cette volonté impérieuse. Il aime qui le domine. Sans doute, il est sensible aux fleurs délicates du style et du sentiment, mais moins qu'au pathétique des situations.

Dans le spectateur le plus raffiné, il y a un vieil enfant adorateur des mélos de l'Ambigu. Présentez-lui une action bien nouée, habile et prompte ; il n'y résiste pas, il est conquis. Peu importe que la secousse qu'il éprouve s'achète aux dépens de la logique et de la vérité ; si vous parvenez à l'émouvoir, il s'accommode de tout, excuse tout. Il ne demande qu'à être « mis dedans ». M. Henry Bernstein est passé maître en ce genre d'exercices. Le premier acte du *Voleur* est un chef-d'œuvre de dextérité et un modèle d'invraisemblance.

M. et Mme Lagardes hébergent dans leur château M. et Mme Voisin, des amis charmants.... Ces derniers sont mariés depuis un an à peine. Richard Voisin est épris de sa femme Marise, qui le chérit passionnément. Le jeune fils de M. Lagardes, Fernand, un gamin de dix-huit ans, aime Marise, il le lui dit ; il glisse des billets doux sous sa porte. Marise ne fait que rire de ces enfantillages, qu'elle tolère néanmoins par amusement et coquetterie. Elle raisonne Fernand, lui restitue ses lettres, refuse d'aller au rendez-vous qu'il lui donne au fond du parc... Mais Fernand insiste.

— Je vous attendrai une heure, deux heures, jusqu'à ce que vous veniez.

Notre adolescent s'éloigne. L'auteur a besoin de se débarrasser de lui pour disposer tranquillement les fils de son imbroglio.

Dans une scène préliminaire, il nous a instruits de quelques particularités concernant Marise. Nous savons que cette jeune femme jouit de revenus modestes ; et cependant elle s'habille à ravir... Son mari a vanté son ingéniosité, son esprit d'économie, il l'a félicitée de savoir se procurer à bas prix ces ruineux colifichets.

Nous savons ce que cela signifie, en langage de théâtre. Marise se procure des ressources illicites. Les obtient-elle par l'adultère ou par un autre moyen ? Attendons...

Le maître de céans, M. Lagardes, révèle à ses hôtes des choses étranges qui se passent au château. Ce récit, qui groupe autour d'un canapé les personnages du drame, interrompu par eux coupé d'exclamations (ceci pour en dissimuler la longueur), rappelle les narrations dramatiques où excelle Victorien Sardou... Quand je vous dis que Bernstein est son disciple !

Voici donc ce qu'expose M. Lagardes...

Il y a un voleur au château. Mme Lagardes a coutume d'enfermer des billets de banque dans le tiroir d'une commode Louis XVI. Le tiroir est crocheté, et presque chaque jour, depuis plusieurs mois, des sommes disparaissent. M. Lagardes a voulu pincer le coupable. Il a mandé près de lui un professionnel, un ancien juge d'instruction, un « magistrat libre », qui fait de la police pour se distraire. C'est un certain Zambault, dont nous avons aperçu en effet la silhouette fuyante et énigmatique. M. Zambault a achevé son enquête, découvert le pot-aux-roses. Il est prêt à parler. Lagardes le prie de s'expliquer devant ses amis, M. et Mme Voisin. Zambault d'abord y résiste, puis, sur de nouvelles instances, il s'y résout.

— Le voleur, dit-il à Lagardes, c'est votre propre fils Fernand...

N'était le talent de prestidigitateur de M. Bernstein, avouez qu'il eût été difficile d'admettre une pareille révélation. Comment ! M. Zambault, qui n'est pas une brute de policier, mais un parfait gentleman, découvre ou croit découvrir que le fils du logis a commis une faute grave, et il consent à le déshonorer publiquement,

au lieu de prendre le père à part, et de lui glisser dans le tuyau de l'oreille l'affligeante découverte!.. C'est tout bonnement stupide!... Car enfin, je veux bien que ce soit là une défaillance impardonnable, mais entre père et fils ces affaires s'arrangent. En tout cas, il est inconvenant de mettre des étrangers dans la confidence. On lave son linge sale en famille... M. Zambault n'est qu'un âne bâté. Et le papa de Fernand nous étonne bien plus encore. Quelle sera l'attitude d'un père qui a reçu cet énorme coup de poing dans l'estomac? J'en appelle à tous ceux qui me lisent, en souhaitant qu'ils ne soient jamais soumis à semblable épreuve. Ils enverraient chercher leur gredin de fils, s'enfermeraient avec lui et lui infligeraient, en paroles et en actes, la punition que le misérable enfant aurait méritée. Ainsi n'agit point M. Lagardes. Il prend une attitude théâtrale...

— C'est vous, monsieur le juge, s'écrie-t-il, qui interrogerez Fernand. Je vous le livre.

Il faut l'aller quérir. Marise se précipite (vous vous souvenez qu'il l'attend au fond du jardin). Deux minutes s'écoulent. Fernand paraît, pâle et résolu.

— J'ai dérobé l'argent, déclare-t-il.

Il explique froidement son mode de procéder : de quelle manière il crochetait la serrure, à l'aide d'un petit couteau.... Marise l'écoute, en apparence très calme, maîtresse d'elle-même... La rusée coquine ne se trahit pas. Car, nous n'en pouvons douter, la cambrioleuse, c'est elle. Pendant ses cinq minutes de conversation avec Fernand dans les allées du parc, elle a tout révélé; et l'admirable jeune homme, aussi sublime que le héros des *Bons Villageois*, s'immole pour la sauver.

J'ai fait ressortir les côtés artificiels de cette situation, mais je vous assure que le public n'y songeait

guère : il était pris. Dans la salle on eût entendu voler une mouche. Et quand le rideau tomba, ce fut une explosion d'applaudissements. On attendait avec impatience le second acte, la deuxième tranche de feuilleton, la « suite au prochain numéro. »

Cet acte ne se compose guère que d'une scène. M. Bernstein est un « fileur » de scènes très remarquable. C'est un de ses talents. Il y déploie une abondance, une ampleur, une fécondité de ressources peu communes. La scène se développe, évolue, se recourbe, comme le monstre d'Hippolyte, en replis tortueux, arrive à son terme par maints détours, sans dévier d'une ligne de la direction logique que l'auteur s'est assignée. *La Rafale* en contenait une et *la Griffe* une autre qui assurèrent le succès de ces ouvrages. La grande scène du second acte du *Voleur* est moins solidement construite que ces dernières ; elle ne les vaut pas. Elle a produit néanmoins beaucoup d'effet. Je la résume.

Marise et Richard ont regagné leurs appartements, lui soucieux, elle extraordinairement excitée et fébrile. Il songe avec un serrement de cœur à la tristesse de son ami ; visiblement elle voudrait le détourner de ces pensées. Jamais elle n'a été plus amoureuse et plus chatte. Pourtant, de temps à autre, elle darde à la dérobée sur son mari un regard aigu qui en dit long. Le petit monstre est inquiet, il flaire le danger. Et il a raison de craindre. Brusquement les soupçons de Richard s'éveillent. Il rumine l'affreuse histoire du vol et de la culpabilité de Fernand... Est-ce possible que l'on puisse forcer une serrure avec un canif ? Il s'est approché du meuble où Marise range son linge ; il l'ouvre, il en tire les jupons, les pantalons, les fines

dentelles. « Tiens, ton carnet ! » C'est un porte-cartes que Marise a coutume de garder sur elle. Elle cherche à le lui ôter des mains. Moitié par curiosité, moitié par taquinerie, il en examine le contenu : il est ébaubi d'y découvrir six billets de banque de mille francs.

« D'où vient cette somme énorme? » L'interrogatoire commence ; il est rondement mené. Marise essaye vainement d'éluder les questions embarrassantes ; il la presse, la confond, la rudoie, réfute ses justifications maladroites, relève ses contradictions, lui arrache l'atroce vérité.

— Eh bien, oui, c'est moi qui ai volé !

— Toi !....

Vous ne vous figurez pas ce qu'est cette dispute, en soi assez banale, traduite par M. Guitry et Mme Le Bargy : la frénésie de ce bout de femme, se débattant comme une panthère contre l'inexorable nécessité de l'aveu ; l'accablement du mari tombant sur une chaise, l'œil terne, les bras ballants, assommé, foudroyé M. Guitry, à cet endroit, est admirable de naturel... Soudain, il se ressaisit. Il se redresse, terrible. Sa conscience lui ordonne de désabuser Lagardes. Marise s'accroche à lui, désespérément ; dans un flux de paroles, elle tente non d'excuser, mais d'expliquer sa conduite : c'est par passion, pour plaire à l'époux trop aimé, qu'elle a succombé à la tentation des bijoux et des toilettes. Car elle l'adore, oh ! oui, elle l'adore ! Elle l'entraîne vers le lit, elle espère, par des caresses, apaiser sa colère, obtenir son pardon, désarmer cet honnête homme, acheter sa complicité. Il est sur le point de défaillir... Mais une suprême révolte le remet debout. Et l'on s'étonne qu'elle n'éclate pas plus tôt. « — Pourquoi Fernand s'est-il sacrifié pour toi ? Il est ton amant ! »

Accusation de Richard. Protestation de Marise. Troisième évolution de la tragique et interminable scène... Sous l'aiguillon de la jalousie, Richard discerne enfin son devoir qu'il n'a que trop tardé à remplir. Il est temps de rassurer un père malheureux, de réhabiliter un innocent. Marise court vers la fenêtre.

— Si tu me quittes, je me tue !

C'est bien ! Richard se constitue jusqu'au jour le geôlier de la voleuse.

Il faut pourtant que l'aventure ait un dénouement. La nuit est passée. Lagardes n'a encore rien appris. Il se dispose à envoyer son fils Fernand au Brésil pendant deux ans en guise d'expiation. L'entretien où il lui signifie cet arrêt est assez émouvant ; mais comment a-t-il lieu devant Richard et Marise?. Ce Lagardes semble dévoré d'une incompréhensible rage de publicité... Et nous devinons les motifs de cette nouvelle invraisemblance. Il est indispensable que Marise pousse le cri libérateur. Et elle ne le poussera que si elle voit la torture infligée à sa victime. (Je vous disais que M. Bernstein subordonne le caractère de ses personnages aux nécessités de l'action. Cette scène en est une preuve.) Marise assiste donc, contre toute convenance et toute pudeur, aux débats du père et du fils. Quand Fernand a disparu, se rendant à la gare et de là au paquebot, elle se lève, et de sa voix étranglée, jaillit enfin la confession attendue :

— Ce n'est pas lui, c'est moi, c'est moi !

Stupeur générale. Joie de Lagardes, délivré d'un cauchemar. Soulagement de Richard, allégé du poids qui l'étouffait, heureux du repentir de Marise. Ils s'en iront tous deux au Brésil, à la place de Fernand. Celui-ci, rappelé en hâte, a une suprême entrevue avec la

jeune femme ; elle lui dit adieu et lui met sur le front un baiser de sœur.

Je crois bien que dans la pensée de M. Bernstein, cette scène finale devait être émouvante. Elle ne me touche en aucune façon. Pas une minute je n'ai pu m'intéresser à l'abominable créature qu'est Marise.

Ceci me ramène à la querelle que j'ai si souvent cherchée à M. Bernstein ; je lui ai reproché de se complaire dans la peinture des turpitudes et des bassesses et de n'avoir aucun souci de la noblesse morale. Cette fois — je le reconnais — il s'est dans quelque mesure amendé ; son ouvrage met en scène de braves gens. La seule Marise y symbolise le « mal ». Cependant on sent qu'il a pour elle une indulgence, je n'ose dire une tendresse infinie. Marise possède d'évidents points de contact avec les héroïnes des *Lionnes Pauvres* et de *la Femme de Claude*. Quelle différence dans la manière de l'imposer au public ! Emile Augier déteste Séraphine Pommereu. Dumas fils éprouve contre Césarine une répulsion qui va jusqu'à l'horreur. Ils ne se contentent pas de les châtier, ils les haïssent. Leur rude colère les entraîne presque trop loin ; on voudrait qu'un peu de bonté la tempérât, l'adoucît.

Il est clair que M. Bernstein n'est pas animé des mêmes sentiments à l'égard de sa « guenon du pays de Nod ». Il cherche, par tous les moyens, à la rendre sympathique. Et d'abord il fait d'elle une « amoureuse », entendez une femme excitée d'un furieux désir physique et qui ne peut se passer des baisers de l'homme (car cela paraît être, pour M. Bernstein, l'exclusive signification du mot « amour »). Il reproduit avec complaisance, au second acte, les lamentables explications de Marise et il a l'air de les trouver fort natu-

relles. Une femme vole les amis qui la logent sous leur toit; elle commet cette action honteuse non par besoin, par nécessité, mais par frivolité et caprice, pour satisfaire sa coquetterie et pour offrir à l'homme qu'elle prétend aimer une beauté mieux parée; elle consent — et c'est son plus grand crime — à ce que le fils du logis se substitue à elle, se déshonore pour elle, prenne la faute à son compte; elle accepte tranquillement, d'un cœur serein, ce sacrifice inouï. Et il suffit qu'au dernier acte, obéissant à l'injonction du mari, elle s'avoue coupable, pour que l'auteur s'écrie sur un ton de compassion : « Pauvre femme! » Et il veut que tout le monde lui sourie, lui rouvre les bras; il veut qu'on la console des affres qu'elle a subies, et que l'on admire la magnanimité de son aveu. Mais cet aveu, elle ne le laisse échapper que sous la menace de l'époux et parce qu'elle sent que la vérité éclatera contre elle, malgré elle. Elle n'y a aucun mérite. Ah! si Richard consentait à rester muet, à devenir son complice, vous verriez l'affreuse petite guenon poursuivre sa route, le sourire aux lèvres, l'âme légère. Et voilà l'être abject sur lequel M. Bernstein s'apitoie! Voilà dans quelle atmosphère se termine son œuvre! Il n'y met pas de mauvaise intention. Il trouvera très exagérées mes répugnances; il en sera sans doute étonné. Il invoquera contre moi la divine mansuétude du Christ, miséricordieux au pécheur. Jésus exigeait au moins que le pécheur se repentît. Marise n'a pas de remords, elle n'a que le regret de s'être laissé pincer.... Et puis ne confondons pas la charité chrétienne et la veulerie morale; ne nous servons point de celle-là pour exalter celle-ci.

Je fais donc toutes mes réserves sur le dénouement

du *Voleur*. Pourtant je reconnais que M. Bernstein a modelé avec beaucoup de délicatesse les figures de Richard, de Lagardes et de Fernand. La scène entre le père et le fils, au troisième acte, est un modèle de dignité, de gravité tendre, d'émotion contenue. Preuve que M. Bernstein sait, quand il lui plaît, peindre la vertu aussi bien que le vice! Entre nous, je crois que vice ou vertu, tout cela lui est égal.

J'ai dit le talent dépensé par Guitry et Mme Le Bargy. A côté de ce couple incomparable, nous devons louer la magistrale simplicité de M. Huguenet. Qu'il se méfie seulement des longs récits...

ALFRED CAPUS

RENAISSANCE : *Les Passagères*, comédie en quatre actes.

Rien n'est plus curieux que de comparer la dernière pièce du Vaudeville et de la nouvelle pièce de la Renaissance et de voir ce que peut devenir une même idée entre des mains différentes. Le sujet de *la Plus amoureuse* est à peu près celui des *Passagères*. M. Lucien Besnard l'a poussé vers le pathétique ; M. Capus en a tiré des effets plaisants. Celui-là a fait un drame, celui-ci une comédie légère... Chacun d'eux a regardé les choses selon l'inclination habituelle de son esprit.

Il s'agit, dans l'un et l'autre cas, d'un homme adoré de plusieurs femmes, persécuté par elles, se débattant au milieu d'aventures qu'il n'a pas cherchées, tiraillé entre l'amour et la jalousie. Mais alors que M. Besnard considère ce qu'il y a de tragique dans ces sentiments, M. Capus s'amuse d'eux, en surveille le jeu d'un œil ironique, avec ce sourire qui est une des grâces de son ta-

lent. Ici, tout est atténué, dulcifié. Plus de désespoirs ni de révoltes... La jalousie accepte des accommodements, l'amour dédaigné n'aboutit point au suicide. Nous descendons d'un degré. Le « béguin » remplace la passion ; les grandes amoureuses ne sont plus que des « passagères ».

Evidemment, M. Capus ne prend pas très au sérieux l'humanité ; il croit qu'elle s'exagère la signification de ses gestes. Il a l'air de dire : « Mon Dieu, que tout cela a peu d'importance quand on le contemple du haut de Sirius !... » Ce détachement philosophique, qui imprègne son ouvrage, lui communique un je ne sais quoi de nonchalant et d' « invertébré ». (Les œuvres de M. Tristan Bernard ont aussi ce caractère ; en écoutant les *Passagères*, je songeais à *Triplepatte*.) On ne peut prétendre que ce soit faux (l'auteur fait preuve de beaucoup de lucidité), et ce n'est pas absolument *vrai*. On n'y sent point courir le frisson des réalités vivantes ; on n'en a pas le contact et direct et puissant. C'est la vie, si vous voulez, mais arrangée, transposée par un psychologue très spirituel, qui n'en montre à dessein qu'un certain aspect... Et voilà par quoi M. Capus nous a ravis, et par quoi il nous a déçus...

... Je m'embrouille dans ces définitions... Mieux vaut vous raconter tout bonnement la pièce.

Robert Vandel est arrivé sans tempêtes à l'âge de quarante-cinq ans, l'âge d'équilibre et de raison ; il possède tous les biens qui assurent le bonheur : la richesse, la santé, un foyer confortable, une compagne dévouée et tendre, sa chère Amélie, à laquelle il est profondément attaché, une fille de dix-sept ans, Yvonne, bouton de rose, printemps en fleur. Déjà, il s'est choisi un gendre, le jeune et célèbre chimiste Phi-

lippe Aubier. L'existence s'ouvre devant lui, exempte d'inquiétude. C'est un père affectueux, un mari parfait. Il n'a sur la conscience qu'une peccadille, vite pardonnée, et qui remonte à des temps anciens. Comme il le fait observer drôlement, « un mari qui ne trompe sa femme qu'une fois en vingt ans, c'est plus rare qu'un mari qui ne l'a jamais trompée. » La douce Amélie a oublié cette unique faute. Elle sait que le cœur de Robert lui appartient, mais elle sait que ce cœur se laisse aisément toucher, et par excès de bonté, est vulnérable.

— Ce que je redoute, dit-elle à Robert, c'est la femme qui se penchera vers toi et se mettra à pleurer.

En effet, il ne tardera pas à subir de ces assauts. Le sûr instinct d'Amélie l'avertit du danger. Et d'abord se présente Mlle Juliette. Cette jeune personne, qui lui est banalement recommandée, lui annonce son prochain mariage avec un hôtelier du Havre, un sien amant qui, après l'avoir abandonnée, revient à résipiscence. Comment ne pas se réjouir d'un tel événement ? Robert tire de sa bourse un billet bleu. C'est son cadeau de noces. La petite Juliette est très émue et toute prête — nous le devinons — à prouver au généreux Robert sa gratitude. Il n'a qu'à prononcer un mot. Il s'en garde bien. Il feint de ne pas comprendre ; il éconduit paternellement l'affriolante hôtelière.

— Au moins, murmure-t-elle, lorsque vous irez au Havre, vous descendrez chez moi.

— Oui, oui !...

Sa vertu est sauve et cette première tentative repoussée.

La seconde sera plus périlleuse. Il faut vous dire que Robert excite partout sur son passage les sympathies

féminines. Cela tient, encore plus qu'à son beau physique, aux formes séduisantes de son caractère. Il est complaisant, serviable, gai, intelligent, facile à vivre, foncièrement bon. Sa bonté n'est pas impétueuse, absorbante et tyrannique; elle est un peu molle, faite d'égoïsme et de soif de repos, elle n'en est que plus agréable, car elle n'asservit pas ceux qu'elle oblige. Robert appartient à la race des « égoïstes sensibles »; ce sont, de tous les hommes, les plus aimables et les mieux aimés. Et Robert est aimé d'une manière inconcevable. L'institutrice d'Yvonne, Mlle Adrienne, une grosse boulotte de vingt-huit ans, pousse, rien qu'à le regarder, des soupirs à fendre l'âme... Il passe, indifférent comme un dieu, devant cette adoration muette.

La véritable ennemie, celle qui le doit vaincre, va bientôt surgir. C'est sa jolie cousine Hortense Vilmenard, veuve d'un boutiquier de Tours, et dont on annonce le prochain mariage avec le richissime et caduc baron de Tinois. Cette union réhabilitera Hortense auprès de la noblesse tourangelle, qui lui reprochait de s'être mésalliée. Mais la jeune veuve a réfléchi ; le baron de Tinois lui déplaît horriblement ; le courage lui a manqué ; elle n'a pu se résoudre à payer si cher la fortune. Elle explique toutes ces choses à Adrienne, l'institutrice, et ses paroles nous impressionnent favorablement : « A nos âges, vois-tu, il faut avoir de l'énergie, du courage. J'ai pensé à toi, à la façon propre dont tu te tirais d'affaire. En somme les femmes ont plus de ressources qu'autrefois. Nous n'avons pas été trop mal élevées. Allons-y gaiement. J'ai envoyé le baron se faire « teindre » ailleurs. » Hortense est donc une créature indépendante et fière Elle a réuni ses ressources et les a confiées à Céleste Broquet, une amie, qui vend des

chapeaux rue de la Chaussée-d'Antin. Hortense sera modiste à Paris. Et la famille en éprouvera une seconde et cruelle mortification... Les parents qu'elle a à Tours, M. et Mme La Herche, le beau-frère et la belle-sœur des Vandel, ont pris à cette nouvelle des airs pincés. Hortense n'a cure de froisser la vanité des La Herche ; il lui serait pénible de perdre l'estime de Robert et de sa femme. Adrienne la rassure. Robert a l'esprit large, le cœur chaud. Hortense trouvera un solide appui auprès de cet homme « moderne », affranchi des préjugés. Effectivement, il l'accueille à merveille ; il la retient à déjeuner, et la défend contre les sottes médisances des La Herche et la réconcilie, bon gré mal gré, avec ces hobereaux de province .. Amélie, qui n'est que le reflet de son mari, embrasse cordialement la petite cousine ; elle lui promet d'acheter désormais ses chapeaux rue de la Chaussée-d'Antin et d'y entraîner sa belle-sœur... « Pourquoi, s'écrie Robert, pourquoi rougirais-je de ce qu'il y a une modiste dans ma famille ? Il devrait y avoir dans chaque famille une modiste ! »

Cet acte d'exposition n'est pas extraordinairement brillant ni original ; la figure du principal personnage s'y pose avec netteté ; mais nous ne pressentons pas où l'auteur veut nous conduire. Nous savons seulement qu'Hortense est une vaillante petite femme et qu'elle a paru touchée de l'affabilité de Robert. C'est entre eux, évidemment, que l'action va se nouer.

Le rideau se relève sur le magasin de modes, très pimpant avec son meuble Louis XVI, ses gravures anglaises se détachant sur l'or des tentures (le jaune fait fureur en ce moment), ses champignons coiffés de plumes et de dentelles. Malgré l'élégance du décor, il est visible que les affaires des deux associées sont en

mauvaise posture. Céleste Broquet est préoccupée. Il lui manque trois cents louis pour l'échéance de la fin du mois ; elle compte qu'Hortense réussira à se les procurer. Le moyen est bien facile. Robert n'est-il pas là, son cousin Robert, obligeant, dévoué, toujours prêt à rendre service ? Ah ! si Hortense voulait !... Elle ne veut pas ; elle oppose aux sollicitations de Céleste un refus violent, énervé. Plutôt que de recourir à Robert, elle préférerait retourner à Tours, se rapprocher du baron de Tinois, replâtrer le mariage rompu... Oui, elle se résigne à cette pénible corvée. Elle prendra le train du soir. Elle consulte l'indicateur... Mais la vigilante Céleste, qui sait ce qui se passe dans le cœur de son amie, brusque la situation... Elle profite d'une visite de Robert Vandel pour tout dire. Comme il s'étonne de l'attitude gênée d'Hortense et de ce voyage à Tours, dont il ne comprend point le motif :

— C'est bien simple. Nous avons besoin de six mille francs. Elle n'ose pas vous les demander. Elle va chercher ailleurs.

Elle sort, claquant la porte, laissant en tête à tête la cousine et le cousin. La scène qui suit est exquise. Il était grand temps de la donner au public, qui commençait à trouver languissantes toutes ces préparations et avait hâte que l'intrigue s'engageât. En cinq minutes de dialogue, M. Capus a dissipé l'ennui naissant et regagné les sympathies de l'auditoire.

Robert reproche à Hortense son manque de confiance ; il s'en déclare peiné, et il la met à l'aise avec infiniment de délicatesse. « Si je n'ai pas connu moi-même les difficultés de la vie (on n'est pas parfait), je les ai vues souvent près de moi, et leur spectacle m'a toujours ému... » Il la presse d'accepter une aide qu'il

est heureux de lui offrir, et pour qu'il n'y ait rien d'équivoque et de suspect dans sa proposition, il invoque sa qualité de parent, il s'exprime en bon papa, en bon oncle : « Voyons, je suis là. Il faut vous dire que vous n'êtes pas seule et que vous avez, pas loin de vous, quelqu'un qui a pour vous une profonde amitié. » Il ne ment pas. Une inclination très vive l'attire vers la jeune femme ; mais il est bien résolu à laisser dormir ce sentiment, à ne pas y regarder de trop près, à se contenter d'une « amitié amoureuse » sans péril et non sans douceur. L'attitude d'Hortense ne lui permet pas de demeurer dans cette agréable indécision. Elle lui saute au cou, et au lieu du petit baiser de reconnaissance qu'il attendait, c'est un baiser brûlant qu'il reçoit à pleines lèvres, un baiser d'amante ardemment éprise. Il chancelle sous l'étreinte. Il est stupéfait. Et son étonnement s'exprime dans des phrases délicieuses :

— Vous m'aimez ? C'est inouï... et charmant. Je me rends compte que je dois avoir l'air stupide... Asseyez-vous là... Tâchons de voir clair en nous.

Hortense lui révèle son secret : l'amour né en elle et qui, peu à peu, a grandi : « Je m'étais juré de ne jamais vous le dire. Il a fallu l'émotion de cette journée, mon désarroi, la tendresse avec laquelle vous m'avez parlé. » Qu'éprouve Robert devant cet aveu ? Des sensations complexes. Il est ahuri (c'est celle qui domine), flatté dans sa fatuité de mâle, agité d'un désir sensuel que justifient la beauté et l'ardeur amoureuse de la jeune femme ; il est obligé (sous peine de se mépriser soi-même) d'y céder ; et il a comme une vague épouvante, car sa tranquillité lui est chère, et il pressent qu'elle sera détruite par une si incroyable aventure.

Ces nuances, M. Capus les fait ressortir, sans appuyer, avec un goût très fin. Son héros n'est ridicule que dans la mesure où il faut qu'il le soit pour éveiller en nous un sourire ; un peu plus ce serait trop, il tournerait au grotesque, et ce qui l'empêche d'y choir, c'est qu'il a soin de se railler, et de s'analyser en se raillant : « Ah ! comment ne pas vous dire des folies? Comment ne pas vous dire que je vous adore, même si je me trompe, même si je mens ? »

Il est sûr de courir à l'abîme, et cependant il s'y précipite, et pour se donner de l'entrain, il se fouette, il cherche à « se monter le bourrichon » ; il use d'un vocabulaire passionné afin de croire à sa passion ; le *tu* succède au *vous*, et l'on sent que cela est voulu, prémédité :

« Venez, que je vous regarde encore ; viens que je te regarde. Viens que je trouve sur ton visage l'admirable excuse de ma défaite. Tu ne te doutes pas de ce que tu as fait avec ton petit geste de tout à l'heure. Tu as renversé d'un simple mouvement de tes lèvres la plus formelle résolution qu'un homme eût prise sur la terre. » Quant aux conséquences de la faute qu'il va commettre, il n'a pas d'illusions : elles seront désastreuses. En vain Hortense lui promet de se faire très humble et de ne point compliquer sa vie : « Ma vie, reprend-il, mais vous allez la merveilleusement bouleverser de fond en comble. Et c'est indispensable... Tu es la fantaisie. Il faut que tu apportes avec toi le désordre. Et ce désordre sera une joie... J'aperçois au loin ces complications, car je viens d'avoir une lueur de clairvoyance. Mais nous allons être très heureux tout de même. Tu vois, ma clairvoyance a déjà disparu. Ce n'était qu'une lueur. Me voici de nouveau dans l'état où l'on aime. Je t'aime. »

Ce dédoublement de Robert Vandel n'est point contraire à la nature. Beaucoup de spectateurs se sont reconnus dans le dialogue de M. Capus. La plupart des êtres (sauf les impulsifs, en qui toute réflexion est abolie) ont la faculté de se juger en même temps qu'ils agissent ; et il me semble bien que tout quadragénaire assagi, à la place de Robert, eût pensé, sinon parlé comme lui...

Le pauvre homme avait raison de craindre... Le voilà, à partir du troisième acte, lancé dans les mille embarras qu'entraîne fatalement l'infidélité conjugale. Pour assurer sa paix domestique et la quiétude de sa femme, pour détourner les soupçons, prévenir les « potins », désarmer la malignité, il ment, il ment à jet continu, ces mensonges formant un inextricable réseau où il s'embrouille et trébuche. Il a fallu expliquer l'oisiveté d'Hortense, son gaspillage, son luxe, son train de maison (la jeune veuve, que l'auteur nous montrait d'abord si digne et si courageuse, s'est tout à coup transformée en une petite grue ; il nous avait lancés sur une fausse piste, et nous avons été un peu surpris de ce changement subit). Donc, pour sauver les apparences, on a inventé une histoire assez singulière. Un oncle de Chinon aurait légué son patrimoine à Hortense... Robert tremble que l'imposture n'éclate ; il sait que toujours, infailliblement, ces sortes de vérités se découvrent. Il attend le coup de tonnerre révélateur. Il frémit d'autant plus qu'Hortense, qui osait à peine franchir le seuil de son logis tant qu'elle était une honnête modiste, n'en bouge plus depuis qu'elle est sa maîtresse. La nécessité de travailler la déclassait ; l'adultère la reclasse. Une femme entretenue peut être une femme du monde ; une commerçante ne l'est pas...

Hortense est devenue l'amie d'Amélie Vandel, la confidente de Mme La Herche, qui ne la dédaigne plus, la voyant fêtée et riche. Cette dernière a percé le mystère de leur liaison et la favorise de son mieux. Le beau-frère La Herche gémit d'être mêlé à ces ténébreuses intrigues, mais force lui est d'emboîter le pas.

Tout irait à merveille, si un accident imprévu ne dessillait les yeux de la confiante Amélie. Le baron de Tinois — vous vous rappelez? — (ce trop vieux baron qu'Hortense a repoussé, qui a voulu un moment se consoler en épousant sa cuisinière et qui finalement est demeuré libre, toujours un peu amoureux de la jolie veuve, et par conséquent un peu jaloux) flaire le pot-aux-roses. On lui parle du miraculeux héritage de l'oncle de Chinon.

— L'oncle de Chinon? Mais il est mort sans le sou ; il n'a laissé que des dettes.

En vain Robert lui adresse-t-il des signes désespérés, Amélie a entendu, a compris. Elle exige du mari une confession complète. Et cette scène est encore supérieure à celle du second acte; on y retrouve le même naturel, la même fleur d'ironie, avec quelque chose de plus profond peut-être, et de plus humain.

Robert a pour sa femme une infinie tendresse; jamais il ne l'a tant aimée qu'à l'heure où il la trahissait ; car sa tendresse pour elle s'est avivée d'une pointe de remords. Et il tâche de le lui dire. Il voudrait lui persuader qu'il n'a succombé que par faiblesse et que son cœur n'a pas cessé d'être à elle. Or, de cela (et c'est ici que l'observation de M. Capus devient tout à fait délicate), de cela l'excellente Amélie ne doute point. Elle est sûre de Robert, elle l'excuse, elle compatit à cet égarement momentané, et si elle ne l'absout pas tout de

suite, c'est par un reste de dépit et d'amour-propre... Elle l'interroge sans colère, avec un visible désir de pardon. Pourtant (et c'est sa seule vengeance), elle le presse, elle exige qu'il avoue.

— Voyons réponds... Es-tu son amant?

Et Robert de balbutier :

— Mais non... je te jure... c'est fini...

Cette forme d'aveu était si imprévue, le mot était si comique et si juste, qu'un immense éclat de rire a secoué la salle...

Le mari fautif est amnistié. Comme gage de repentir et de loyauté, et pour lui affirmer son intention de rupture, il offre un voyage familial en Italie. Amélie exulte, Yvonne ne se sent pas de joie. Robert est redevenu le modèle du père et de l'époux. Le bonheur rentre au foyer.

Alors la pièce est finie? Nullement. Nous ne sommes qu'au milieu du troisième acte. Il faut que l'action rebondisse sur une péripétie nouvelle et nous conduise, par un détour, jusqu'au dénouement. Voici ce qu'a imaginé M. Capus...

Vous vous souvenez d'Adrienne, cette institutrice énamourée qui roulait des yeux de colombe pâmée devant Robert. Nous l'avons perdue de vue. Nous allons la retrouver. C'est à elle que l'auteur a confié le soin d'allonger sa comédie en provoquant un revirement dans le caractère du principal personnage. Adrienne se consume. Tant qu'elle a cru que Robert était un époux fidèle, elle a pris son mal en patience; depuis qu'elle le sait accessible comme un mortel ordinaire aux passions, l'amour qu'elle ressentait, aiguillonné par la jalousie, est devenu de la rage, elle n'y tient plus, elle bout; elle a pris la résolution de quitter un toit où la

vie lui est désormais intolérable. Elle va partir pour l'Amérique ; mais avant de s'embarquer, elle veut avoir un suprême entretien avec l'objet de sa flamme, obtenir de lui un témoignage de tendresse...

C'est la troisième grande scène de l'ouvrage. Mais celle-ci est tellement étrange et risquée qu'elle a failli sombrer en chemin. J'ai vu le moment où le public, cependant si tolérant, se fâchait.

— Je vous aime, dit Adrienne, et ne pouvant supportez de vous voir aux bras d'une autre, je vous fuis.

Robert lève les bras au ciel ! Encore une déclaration ! Mais qu'a-t-il donc pour être ainsi adoré de toutes les femmes ? Il s'efforce de ramener le calme dans ce cœur exalté... Vainement... L'implacable Adrienne suit son idée fixe :

— Accompagnez-moi au Havre... Je ne vous demande qu'une nuit d'amour ; moins qu'une nuit : une heure. Et cette courte ivresse parfumera le reste de mes jours.

Elle a soin d'ajouter, afin de rendre sa prière plus touchante :

— Jamais un homme n'a été si près de moi que vous l'êtes en ce moment. Jamais, je le jure.

Cette vierge de vingt-huit ans qui s'offre ainsi délibérément... c'est raide... Nous étions un peu « estomaqués ». Nous le fûmes bien davantage quand nous vîmes Robert adhérer à une si scabreuse proposition.

Mon Dieu, nous concevions le dessein de l'auteur, nous devinions ce qu'il avait voulu. Il fallait, pour l'équilibre et l'agrément de la pièce, que le héros eût une rechute, causée par son irrémédiable bonté d'âme. Du moins eût-il été nécessaire de motiver plus solidement cette dernière faiblesse. M. Capus ne nous a pas assez doré la pilule ; il nous a demandé trop de complaisance.

Comment! voilà un excellent homme qui vient de sortir, après combien d'efforts, de l'impasse où il s'était fourvoyé. Il a reconquis sa femme, recouvré son repos, rétabli son foyer, et vous voulez me faire admettre que bénévolement il se replonge dans les aventures!... Si la tentatrice avait des charmes exceptionnels, si c'était une Dalila, une Sapho, une Armide, on accepterait l'hypothèse d'une minute d'affolement. Mais avec une vieille fille de vingt-huit ans, montée en graine!

Joignez que le rôle était interprété par Mlle Cheirel. Sans manquer aux lois de la galanterie, je puis dire que cette charmante comédienne n'a point tout à fait l'allure d'une ensorceleuse. Elle évoque plutôt l'image d'une gentille petite bourgeoise, fraîche et potelée, apaisée et tranquille — l'ange du pot-au-feu. Le cordial embonpoint de Mlle Cheirel soulignait l'impossibilité d'une situation par elle-même choquante et invraisemblable. Nous eûmes beaucoup de peine à revenir de notre stupeur.

La pièce semblait gravement compromise. M. Capus l'a sauvée au quatrième acte par une scène très savoureuse et qui a emporté les résistances du public... Robert a tenu sa promesse ; il a trouvé le moyen d'ajourner, sous n'importe quel prétexte, le voyage d'Italie. Il s'est rendu au Havre avec Adrienne, et lui a accordé le « tendre témoignage » qu'elle sollicitait. Mais sa femme Amélie, dont la défiance est éveillée, l'y a suivi. Et de nouveau elle lui demande compte de son inconduite. Robert est atterré. Il n'essaye point de se défendre, sachant que toute justification serait superflue. Il courbe la tête sous l'orage. Et devant cet abattement, devant ce regret qui n'ose plus élever la voix, Amélie, la bonne Amélie se sent pleine de pitié. Sa colère se fond dans

une immense indulgence pour ce grand enfant gâté. Non seulement elle ne le gronde pas, mais le voyant affligé, elle le console, et ne pouvant l'arracher à son mutisme, elle parle pour lui et contre elle-même; elle invoque en faveur du coupable les circonstances atténuantes. Peut-être cette maternelle charité vous semble-t-elle excessive. Elle ne l'est pas à la scène. Grâce au tact de l'auteur, elle nous a charmés, presque émus. C'était une énorme difficulté, dont M. Capus est sorti victorieux.

Encore une pirouette, et la pièce est achevée. Robert a heureusement congédié ses deux maîtresses... Comme il se prépare à suivre sa chère femme, dont aucun accident ne peut plus le séparer. Juliette, l'hôtelière chez qui il est descendu, ainsi qu'il le lui avait imprudemment promis au premier acte, l'aborde en roulant vers lui un regard effronté :

— Mon mari est absent pour toute la journée. Et s'il vous était agréable, monsieur Vandel...

— Ah! non! non! s'écrie-t-il plaisamment. J'en ai assez.

Cette œuvre est faible par bien des endroits, inconsistante, un peu vide... La matière en est terriblement mince. Une anecdote, fût-elle contée avec beaucoup d'esprit, c'est peu pour soutenir quatre actes de comédie. Autre grief... M. Capus ne s'est appliqué à peindre que le couple du mari et de la femme (j'ai dit quelle finesse il y avait déployée); le reste est à l'état d'ébauche. Les « passagères » qui donnent leur nom à l'ouvrage y filent à tire-d'aile, sans qu'on ait le temps de les voir; ce sont de légers croquis d'album, des silhouettes tracées en trois coups de crayon, et tout en surface... Hortense Vilmenard, la « jeune veuve », disparaît à

l'instant même où son caractère pourrait prendre quelque fermeté. Nous ne savons ni comment cette amoureuse, qui paraissait si ardente, accepte l'abandon de Robert, ni comment elle se résout à retourner au baron de Tinois, alors que ce dernier semblait lui inspirer une insurmontable répulsion. Rien de tout cela ne se tient. On en est réduit aux hypothèses. Mais l'auteur a tant de verve, un tel jaillissement d'invention dans le détail, qu'il n'y a pas moyen de lui montrer un front sévère. Dès que l'on fronce le sourcil, un mot heureux vous déride. On rit, on est désarmé.

Et puis, M. Capus, même quand il outre le trait caricatural, garde un certain souci de réalisme. Il a l'expérience de la vie. On devine, sous les frêles broderies dont il orne ses ouvrages, un fond sérieux d'observation. Enfin il est philosophe. Son dialogue est d'un moraliste sceptique et désabusé, pénétré de la relativité des choses. Les pensées générales y abondent, elles sont souvent justes et toujours spirituelles. Robert, quelque part dans les *Passagères*, loue l'inépuisable bénignité d'Amélie, dont il vient d'éprouver les bienfaisants effets. « Elle n'est pas, dit-il, de ces femmes d'aujourd'hui, qui non seulement ne nous pardonnent pas nos fautes, mais ne nous pardonnent même pas les leurs. C'est une femme de la grande époque ; elle sait qu'il faut pardonner beaucoup aux hommes pour être beaucoup aimée. » Ce mélange de flegme goguenard, d'apparent laisser-aller, de feint optimiste (sous lequel, croyez-le bien, se dissimulent des mépris et des dégoûts silencieux) constituent la « manière » de M. Alfred Capus. Ce qui le caractérise, c'est une sorte d'ironie sournoise, partout répandue, et qui fait que les personnages de ce théâtre ont toujours l'air de se moquer un

peu d'eux-mêmes, et du public qui les écoute, et des idées qu'ils ont mission d'exprimer. Qui donc soutenait que l'ironie ne réussit point à la scène ? Les succès de M. Capus infligent à cette assertion un éclatant démenti.

La troupe de la Renaissance, grossie de deux ou trois recrues précieuses, a remarquablement défendu l'ouvrage. M. Guitry est un Robert idéal. Il a assez de talent pour bien jouer des rôles contraires à son tempérament propre — tel que celui de la *Griffe*, où il lui fallait se montrer violent ; — mais quand le personnage est fait à sa ressemblance, qu'il peut s'y détendre, s'y abandonner, y rester soi-même, alors l'art et la nature se confondent dans son jeu, et c'est un délice. Il est certain que M. Guitry n'a pas eu à s'imposer énormément d'effort pour traduire l'indécision résignée, le fatalisme souriant et narquois du héros des *Passagères*. Il faut voir son étonnement d'être aimé à la fois d'un si grand nombre de femmes ; il faut l'entendre, lorsque la jeune veuve lui propose au bout d'un mois de célébrer l' « anniversaire » de leur liaison, exprimer poliment sa lassitude : « Est-ce inouï tout ce qui m'arrive, à mon âge, quand il y a tant de jeunes gens ! » Et son cri de naïf désespoir devant Amélie qui l'interroge : « Ce n'est pourtant pas ma faute, tout ça ! » Attitudes, gestes, physionomie, tout est harmonieux, rien ne passe la mesure. Cela est comique, avec des dessous de vérité robuste. C'est la perfection.

Nous devons féliciter M. Huguenet de s'être accommodé, à côté de son camarade, d'un rôle de second plan. Il donne là un bel exemple de désintéressement et d'intelligence. S'il était suivi, nous n'aurions pas, comme il arrive trop souvent, des interprétations inégales où l'étoile n'est entourée que de « mazettes ».

C'est là d'ailleurs un faux calcul. Si la pièce est très bien jouée dans l'ensemble, tout le monde y trouve profit et bénéficie de la satisfaction du public. M. Huguenet a reçu la récompense de son abnégation ; il a recueilli un franc succès dans le personnage du gentillâtre tourangeau La Herche qui se trouve contraint, à son corps défendant, de servir les amours scandaleuses de son beau-frère. Le rôle est un peu vaudevillesque ; M. Huguenet a su le ramener sans l'assombrir au ton de la comédie. Il y est aussi charmant qu'on peut être.

Mlle Henriette Roggers, par les grâces troublantes de son visage, par l'éclat sombre et velouté de ses yeux, par l'accent de sa voix grave, profonde et tragique, est vouée, semble-t-il, à l'expression des sentiments passionnés. Elle n'en a que plus de mérite d'avoir plié la force qui est en elle aux gentilles frivolités d'Hortense. Assurément le personnage est menu. Il eût fallu à l'originale artiste une scène de vigueur, que l'auteur n'a pas jugé à propos d'écrire...

ROMAIN COOLUS

GYMNASE : *L'Enfant chérie*, comédie en quatre actes.

L'amour chez les vieillards a d'étranges racines
Et trouve, comme un lierre aux fentes des ruines,
Dans ces cœurs ravagés par le temps et les maux,
Cent brèches où pousser ses tenaces rameaux.

Ces vers d'Emile Augier pourraient servir d'épigraphe à la comédie de M. Romain Coolus. L'auteur de l'*Enfant chérie* y expose le cas, souvent mis à la scène, du vieillard amoureux. Ce sujet, qui est un peu celui de l'*Aventurière*, comporte divers aspects.

Il est intéressant de montrer l'effet de l'amour sur un cœur sexagénaire. Mais le cœur du vieillard a d'autres liens qui le rattachent au monde : liens de famille, respect humain, devoirs sociaux. Comment ces obligations s'accommodent-elles avec la passion dont il est dévoré ? Quels droits peut-il invoquer légitimement ? A quels devoirs est-il tenu d'obéir ? Le problème est complexe.

M. Romain Coolus a tenté d'en renouveler l'étude en le « mettant au point », en le situant dans un milieu moderne. (Les idées et les mœurs ne sont plus, au début du vingtième siècle, ce qu'elles étaient au milieu du dix-neuvième. Elles ont évolué.) Tout ce qui, dans l'ouvrage, relève de la pure analyse est excellent. Jamais plus vivante peinture ne fut tracée de l'homme de soixante ans qu'une poussée de sève tardive vient brusquement de rajeunir. L'auteur y a mis une grande délicatesse, unie à la plus spirituelle, à la plus émouvante perspicacité. M. Coolus, nous le savions, est un fin psychologue de l'amour, et il a, pour exprimer les choses hardies et neuves, des grâces de langage qui lui sont particulières... Lorsqu'il quitte l'intérieur de son « bonhomme » et s'aventure dehors, il est moins heureux. Sur cet unique personnage se concentre la lumière. Les autres sont trop souvent inexpliqués ; ils manquent de précision. L'atmosphère où ils s'agitent ne donne pas une impression d'absolue vérité. L'ouvrage est à la fois très sincère et un peu conventionnel... Essayons de nous orienter dans tout cela.

Le premier acte nous présente, au naturel, d'une façon vive et charmante, M. Bourneron. Quoiqu'il effleure la soixantaine, M. Bourneron est verdissant, bien râblé ; et quoiqu'il grisonne, il a du cheveu, de l'œil et de la dent ; son air de jeunesse tient surtout à une certaine joie qui l'illumine et fait de lui un vieux gamin tendre et rieur. Il aime, il se croit aimé. Assis, en tête à tête avec sa maîtresse, devant la petite table où un déjeuner d'étudiants est servi, il nous dévoile son état d'âme.

— J'ai été marié (dit-il à Madeleine Bérieux). Marié, j'ai été sage comme une image ; j'ai eu trois enfants ;

j'ai travaillé comme un bénédictin. Mon usine de pétrole a prospéré, et un beau jour, je me suis aperçu que je n'avais plus assez d'années à vivre pour rester emprisonné dans des bureaux. Je venais de perdre ma femme. J'étais riche. J'ai passé la main à mon fils, à mon gendre. Je me suis mis à flâner. J'ai eu de la veine, je t'ai rencontrée. Tu étais veuve, libre, indépendante. J'ai pu te dire combien tu me plaisais. Tu ne m'as pas tenu rigueur. Je t'aime, je t'aime...

Leur liaison dure depuis deux ans. Un long voyage qu'ils viennent d'accomplir en Italie a achevé d'exalter Bourneron. Il y a goûté mille délices. Ç'a été son vrai voyage de noces. Il éprouve pour Madeleine une adoration totale, formée tout ensemble de sensualité, d'attendrissement sentimental, d'amusement romanesque, et d'un obscur besoin de protection paternelle. Quand l'amour revêt cette forme chez les vieillards, il s'empare d'eux exclusivement, il est indestructible. Bourneron n'appartient plus guère qu'à sa maîtresse. Son fils Pierre, ses gendres, ses filles même lui sont devenus presque indifférents, sauf une seule de ses filles, Emilienne, pour laquelle il a toujours eu une infinie tendresse. C'est son « enfant chérie ». « Emilienne et moi, nous sommes deux amis », dit-il à Madeleine, qui accueille sans dépit ces confidences. Car Madeleine est très calme. Visiblement, elle n'aime pas Bourneron ; elle se laisse aimer ; elle ne pousse pas le vieillard au mariage, ce qui lui serait aisé ; elle le retient au contraire sur cette pente et lui prêche la sagesse...

Bourneron reçoit aussi de son fils Pierre des conseils qu'il subit avec impatience. Pierre — comme le Fabrice et le Dario de l'*Aventurière* — symbolise la défense de l'intérêt familial menacé par l'inconduite du père. C'est

un parfait gentleman, sensé, pondéré, correct, un peu « sécot », soucieux du « quant à soi ». Il répugne à faire passer des cigares en fraude à la douane. Il n'admet aucune plaisanterie, même innocente (ces traits de caractère nous sont indiqués en passant par l'auteur).

— Je veux bien que tu t'amuses, dit-il à son père, mais que ce soit avec discrétion. On cause trop à Paris de tes amours.

Il confie à Bourneron un autre motif d'inquiétude. Sa sœur Emilienne donne prise à la médisance ; elle encourage les familiarités d'un ami d'enfance, Henri Flavigny ; leur intimité, remarquée de tous, devient suspecte. Et comme le mari d'Emilienne est l'associé de Pierre, Pierre se trouve atteint.

— Chacun est libre, mais nous sommes solidaires, nous avons des intérêts communs, des devoirs mutuels.

Bourneron promet de chapitrer Emilienne, bien qu'il se sente, au fond, plein d'indulgence pour l' « enfant chérie ». Quand elle arrive, et lui saute au cou, il commence à la gronder ; mais « ça ne prend pas ». Emilienne a trouvé sur la cheminée une voilette oubliée par Madeleine.

— Tu choisis mal ton temps pour faire le moraliste ! s'écrie-t-elle en riant.

Et maintenant elle ne se laisse plus questionner. C'est elle qui interroge :

— Elle est jolie, dis ? Sûr, elle est jolie. Tu es un homme de goût. Je voudrais bien la voir avant de filer...

Bourneron pourrait répondre : « Halte-là ! Je suis libre, tu es mariée. Ne confondons pas les situations. » Il ne s'avise point de cette objection si naturelle. Il est

désarmé par la conscience de ses propres faiblesses et ravi qu'Emilienne lui manque de respect et le traite en camarade.

Je me demande si M. Coolus n'a pas un peu forcé ce sentiment. Que Bourneron, plus tard, lorsqu'il aura le cœur brisé, ne voie plus en sa fille qu'une consolatrice complaisante, à qui, par réciprocité, il passera tout, — nous pourrons l'admettre... Il semble que jusque-là une instinctive pudeur devrait l'engager à garder vis-à-vis d'elle un minimum de tenue morale, à ne pas entièrement abdiquer sa dignité paternelle. Mais la scène est si joliment écrite, conduite avec tant de gentillesse et d'adresse qu'elle n'a pas choqué le public...

Ainsi s'achève ce premier acte rapide, agréable et clair. Les caractères y sont nettement posés, excepté toutefois celui de Madeleine. Nous avons appris incidemment les causes de la froideur relative qu'elle témoigne à Bourneron. Au cours du voyage en Italie, elle s'est éprise d'un jeune homme dont elle a fait son amant De cet incident naîtront les péripéties du drame. Mais nous voudrions savoir davantage, et mieux connaître ce personnage essentiel, qui nous demeure, dans quelque mesure, énigmatique.

Est-elle riche, ou pauvre, ou ambitieuse ? Quels projets d'avenir fonde-t-elle sur Bourneron ? Est-ce un tempérament d'amoureuse ou de courtisane ? Ces divers points auraient besoin d'être élucidés. Au reste, Madeleine va être reléguée au second plan ; nous la perdrons de vue ; c'est autour d'elle — mais loin d'elle — que l'action se déroulera.

Pierre a donc résolu de « guérir » son père... Le plan qu'il a conçu est approuvé par les membres de la famille assemblés. Il consiste d'abord à séparer M. Bour-

neron de sa maîtresse, puis à amener celle-ci à provoquer la rupture. Le vieillard résiste. Il se dérobe aux supplications de sa fille aînée, qui l'invite à venir passer un mois chez elle, en Alsace. Un seul être au monde pourrait avoir assez d'empire sur lui pour le décider : Emilienne. Elle obtiendra qu'il s'éloigne, à condition de l'accompagner. Mais cette absence lui est, à elle aussi, meurtrière, car il lui faut laisser à Paris son amant Henri Flavigny, qu'elle adore. Pierre lui arrache ce sacrifice en aiguillonnant sa jalousie.

— Notre père aime cette femme au point de l'épouser. Prends garde qu'elle ne devienne sa seule confidente, son amie, qu'elle ne te supplante dans son cœur !

Emilienne consent... Elle entraîne le faible et excellent homme à partager cet exil momentané. Au troisième acte, nous les retrouvons dans la maison alsacienne de Ribauvillers, tous deux également inquiets, nerveux, torturés... Bourneron attend avec angoisse le facteur qui doit lui apporter une lettre de sa maîtresse. Elle arrive enfin... Il l'ouvre d'un doigt frémissant. Et il défaille... Madeleine Bérieux lui annonce sa résolution de le quitter sans retour ; elle part, elle est partie ; et pour se soustraire à des persécutions inutiles, elle n'indique pas le lieu de sa retraite... Tout est fini... Le désespoir du vieil amant est tragique. Il y a là deux ou trois scènes d'un accent humain et douloureux qui ont assuré le succès de l'ouvrage.

Bourneron fait préparer sa valise ; il a hâte de courir après l'infidèle. En vain ses enfants cherchent-ils à le retenir. Il les accable de reproches, Pierre surtout, qui, prévoyant la crise terrible qu'il a provoquée, est venu essayer d'en atténuer le choc... Mais la violence de son père le met hors de lui-même. Il dit tout. Il

plonge le fer rouge dans la plaie. Il révèle au malheureux l'atroce vérité.

— Elle a fui Paris, mais non pas seule.

— Tu mens !

— Avec le jeune homme rencontré en Italie.

A ce trait de lumière, Bourneron se souvient...

— Attends, oui, j'ai été berné, dupé comme tous les vieux. C'est classique... Et tu le savais ?...

— Oui.

— Et c'est toi qui as forcé Mme Bérieux de m'écrire cette lettre ?

— Oui.

La fureur qu'il ressent se retourne contre son fils.

— Tu as profité de mon absence pour tuer mon bonheur ! Qui t'avait autorisé à disposer de moi, à briser ma vie ? Et qui te dit que je n'eusse pas mieux aimé garder cette femme, même me trompant, et que je puisse me passer d'elle ?

Il le hait d'avoir ourdi ce complot. Mais ce qui lui est le plus sensible, c'est qu'Emilienne y ait trempé... Elle ne cherche pas à se disculper, elle joint des mains suppliantes, elle pleure ; elle ne survivra pas au remords qui la déchire, si son père lui refuse un pardon qu'elle ne mérite pas. Il le lui accorde. Et le vieillard, comprimant d'une main tremblante son cœur blessé à mort, s'éloigne lentement, guidé par la jeune femme, comme lui bouleversée et meurtrie... Tel le déplorable Œdipe appuyé sur Antigone...

Au dernier acte, c'est l'épilogue de cette triste histoire d'amour. Dans le même logis où nous avions vu Bourneron si fringant et si jeune, nous le retrouvons brisé, vaincu... Il a plus que son âge maintenant ! (avec quel art M. Huguenet a su marquer les signes de

cet écroulement physique et moral !) Il n'est pas « guéri »... Il songe à l'absente. Il agonise d'être privé d'elle. Et la douce Antigone se dévoue. Elle prend à tâche de ramener la maîtresse fugitive entre les bras paternels ; elle se met à sa recherche, ou plutôt elle y envoie son amant Henri Flavigny. Et lorsque Madeleine Bérieux, enfin retrouvée, apparaît, elle lui parle, lui fait la leçon, « négocie » la réconciliation nécessaire, et lui promet, en échange de cette condescendance, son amitié.

— Je ne suis plus libre, dit Madeleine. J'aime ailleurs. Je suis aimée.

— Il existe des femmes, répond Emilienne, qui, n'aimant plus leur mari, ne l'abandonnent point, par charité. Soyez bonne ; donnez à celui qui meurt de vous une part, si humble soit-elle, de votre vie.

Et la mélancolique entrevue a lieu.

— Mon grand ami... murmure Madeleine.

Ce mot sonne à l'oreille de Bourneron comme un glas. Il est plus cruel qu'un adieu définitif. Il signifie la perte irrémédiable du bonheur passé, la renonciation à toute espérance. C'est la pelletée de terre jetée sur la jeunesse et l'amour. Le vieillard soupire :

— Je ne suis plus que son grand ami !...

Et la pièce s'achève sur ce sanglot.

A la considérer de sang-froid, abstraction faite de l'émotion que le talent de l'auteur y a semée et dont le public subit le charme, je n'en connais pas qui soit plus audacieuse, plus « subversive », qui heurte de front plus résolument cet ensemble de scrupules respectables que l'on désignait autrefois sous le nom de « convenances »... Regardons-y de près.

Un vieillard sexagénaire prend une maîtresse. Cela

est très admissible. Mais il a une fille. Et non seulement il supporte que sa fille lui parle de sa maîtresse, mais il sourit à l'idée qu'elles pourront se connaître et devenir amies... La fille n'éprouve nul embarras à aborder ce sujet de conversation ; au contraire, il semble qu'elle le recherche et s'y délecte. Elle demande à son père de lui décrire la beauté de la dame ; c'est tout au plus si elle ne l'interroge pas sur le genre de plaisirs qu'il goûte avec elle, et ne sollicite pas des détails...

Or, cette fille mariée a un amant ; elle se trouve, par les circonstances que vous savez, séparée de son bien-aimé, comme le père de sa maîtresse. Tous deux ressentent avec une égale vivacité les tourments de l'absence et s'entretiennent de leurs peines de cœur. Cette scène (remarquable d'ailleurs par le développement et l' « écriture ») est typique... Emilienne a vu, la veille, son Flavigny qu'elle est allée joindre pendant une heure, à la ville prochaine. Ce rendez-vous a calmé ses nerfs. Elle est relativement tranquille. Mais le papa, n'ayant pas eu un pareil apaisement, bout d'impatience. Et sa fille de lui exprimer un étonnement gentil et apitoyé.

— Vraiment, *elle* te manque tant que cela ?

Les confidences se poursuivent avec une totale absence d'hypocrisie... « Nous n'avons rien à nous apprendre, dit Bourneron. Qu'est-ce que cela peut me faire qu'il y ait dans ta vie un homme que tu aimes et qui t'aime, si tu es heureuse, si tu viens à moi avec ton sourire ? »

Ainsi, le père absout, encourage l'adultère de sa fille, qui est unie, — notez bien ceci, — non pas à un mauvais époux, mais à un très brave homme, digne

d'affection et d'estime. Émilienne s'attendrit d'être si bien comprise... Elle philosophe sur son cas, elle développe la théorie du « droit au bonheur ». Son mari, en somme, doit s'estimer encore très heureux. Elle pourrait l'abandonner tout à fait, déserter son foyer ; elle se contente de le tromper proprement, discrètement, sans scandale. S'il n'est pas satisfait, il est vraiment difficile ! Et le papa d'approuver... « Je me reconnais dans tes paroles ; elles m'éclairent et m'expliquent à moi-même... » Il craint seulement qu'Émilienne ne soit « pincée » et ne s'attire le châtiment brutal d'un mari peu endurant. Il l'aidera à le « rouler », il deviendra son complice...

Ici M. Coolus, — si invraisemblable que cela semble, — a eu un petit accès de timidité. Comme Émilienne presse son père de se confesser à elle, Bourneron y résiste... Au point où il en est, on ne comprend guère ses scrupules... Je crois que c'est un artifice de l'auteur pour graduer ses effets et conserver quelque chose pour son dernier acte...

En cet acte, M. Coolus va jusqu'au bout de son dessein. Il n'y a plus en présence un père, une fille, mais deux créatures égales devant la nature, l'une qui sollicite un remède à sa souffrance, l'autre qui procure le remède. La fille se fait entremetteuse afin d'alléger les maux de son père. Elle est aidée dans cette tâche par son amant. Car à présent amant, père, fille et maîtresse, tout cela « marche » ensemble. Par un reste d'égards pour les susceptibilités du public, M. Coolus (quand je vous dis qu'il est timide !) a expressément indiqué que Madeleine Bérieux n'appartiendrait plus à Bourneron et ne serait plus que son « amie ». Mais Émilienne n'en sait rien ; elle ignore quelles pourront

être les exigences du vieil amant, les complaisances de l'ancienne maîtresse. Du reste, elle n'en a cure. Elle voit que son père est malheureux ; pour le soulager elle est prête à tout.

Et c'est ce qu'a voulu démontrer M. Coolus : que la passion déchaînée balaye dans son tourbillon les mœurs, les traditions, les pudeurs, les « façades mondaines » et que la Nature triomphante se dresse sur ses ruines.

Cette vérité n'est pas neuve ; elle le devient par l'esprit dans lequel M. Coolus l'a développée. Sa pièce est empreinte d'un nihilisme violemment, froidement prémédité. On y sent percer, à chaque ligne, comme une intention de révolte ; une ironie qui se dissimule sous la caresse des phrases ; un insolent mépris pour la plupart des principes autrefois honorés, pierres angulaires du vieil édifice social. Les lois de conservation et de protection de la famille ? Préjugés. La morale « bourgeoise » ? Faribole. Et M. Coolus est très sincère. Et qu'il ait osé dire librement ces choses, et qu'elles aient été écoutées sans résistance par le public ; c'est là, n'en doutez point, un signe des temps.

A ce propos, il est curieux de comparer l'*Enfant chérie* et l'*Aventurière*. Les deux œuvres offrent d'étroites analogies de situations. Mais que de différences dans la ligne générale et dans le détail des caractères ! Monte-Prade est aussi étrangement féru de dona Clorinde que Bourneron peut l'être de Madeleine Bérieux. Il sent aussi les printemps inemployés de sa trop sage jeunesse lui gonfler le cœur.

> Et comme j'ai vécu de ma vie économe
> J'ai l'âge d'un vieillard et le sang d'un jeune homme.

Il faut que Fabrice lui dessille les yeux. Fabrice et Pierre, c'est le même rôle. Mais Augier a soin d'entourer le « justicier » de sympathiques effluves. Il n'en fait pas seulement l'avocat de la vertu, mais la providence de sa nièce Célie et du fiancé de Célie, Horace, qui, sans lui, ne pourraient jamais s'unir. Il est généreux, il est brave, il est joyeux, il rosse gaiement cette brute d'Annibal : c'est un fringant cavalier qui n'a qu'à se montrer pour éblouir Clorinde... Voyez Pierre... Oh ! l'ennuyeux mortel, gaffeur, pédant ! Le public ne l'a pas plutôt aperçu qu'il l'a pris en exécration. Dès qu'il paraît sur la scène, on entend ce murmure courir à travers l'orchestre : « Quel raseur ! » Et c'est précisément ce qu'a désiré M. Coolus.

Monte-Prade possède une fille. Je ne sais si Célie prendra quelque jour un amant. Pour l'instant elle a la pureté du lis et la pudeur ombrageuse de l'hermine. Toute son innocence se dresse contre les « vices » de Clorinde. Elle va même un peu loin, et nous agace par son honnêteté trop verbeuse. Ce n'est pas elle qui favoriserait le rapprochement de son père et de la courtisane ! Elle la rudoie, elle la plaint (et dans cette pitié, que de mépris !)

> ... D'avoir préféré par un honteux effort
> L'infamie au travail, à la faim, à la mort,
> Et de s'être à jamais de l'estime bannie
> En troquant le malheur contre l'ignominie.

Enfin, le seigneur Monte-Prade est éclairé sur l'attachement de Clorinde. (Vous remarquerez que Clorinde n'est pas sa maîtresse, qu'elle n'est pas encore celle de son fils, et que la trahison dont elle se rend coupable envers lui est purement morale, moins grave conséquem-

ment que l'infidélité consommée de Madeleine.) Il pourrait pardonner, mais non. C'est une âme cornélienne. Il ne meurt pas d'amour, comme le faible Bourneron. Il ne clame pas après la traîtresse. Il la repousse. Et il rend grâce à son fils de l'avoir sauvé :

Vous revenez, mon fils, comme le bon génie,
Pour sauver notre nom de cette ignominie.
Quel que soit le moyen, vous avez réussi,
Vous avez démasqué cette infâme : merci !...

M. Coolus objectera que sa Madeleine n'est point, comme Clorinde, une vile intrigante. (A la vérité, on ne sait trop ce qu'elle est, le personnage étant tracé avec mollesse.) Mais Bourneron, étant épris d'une coquine, n'en eût été que plus malheureux ; Émilienne, le voyant souffrir, fût venue à son secours et par les mêmes moyens.

Les deux œuvres sont, en réalité, aux antipodes l'une de l'autre. L'*Aventurière* est une apologie du devoir. L'*Enfant chérie* est une exaltation du « droit au bonheur ». M. Coolus est aussi loin d'Émile Augier que Victor Cousin de Nietzsche. Ce sont deux philosophies, deux écoles, deux époques...

La pièce a été merveilleusement interprétée par M. Huguenet. Cet artiste n'est pas toujours très sûr de sa mémoire, particulièrement les soirs de première représentation ; mais il ne semble pas que ces légères défaillances nuisent à son jeu ; on les peut attribuer aux émotions du personnage aussi bien qu'au trouble de l'acteur, et il en résulte un surcroît de naturel. C'est un expédient dont il ne faudrait pas abuser. M. Huguenet a eu, au troisième acte, des cris, des balbutiements, des affaissements, des égarements tragiques

qui nous ont remués jusqu'aux entrailles. Ce fut un triomphe. Et Mlle Marthe Régnier, dans Émilienne, nous a aussi beaucoup touchés par la passion de son amour filial et la sincérité de sa douleur. Son spirituel et souple talent s'est cette fois élargi.

PIERRE DECOURCELLE

AMBIGU : *La Môme aux beaux yeux*, drame en 5 actes.

Il se peut que la *Môme aux beaux yeux* obtienne une vogue durable. Je mentirais en vous disant que j'y ai pris grand plaisir. On aime ou on n'aime pas ce genre d'ouvrages. Je suis, pour ma part, peu sensible à leur mérite. Ces absurdes complications d'événements, ces préparations laborieuses, ces figures violemment enluminées, arbitrairement poussées au noir ou au rose, ces coups de théâtre achetés au prix des plus cruelles invraisemblances, ces crimes, ces rapts, ces substitutions, ces innocents martyrs, ces assassins victorieux, cette inévitable revanche de la vertu (car il faut que la pièce finisse bien), ces cris d'effroi, ces rires, cette sensiblerie niaise, ce comique conventionnel : tout cela m'énerve et m'agace au dernier point. Mais je reconnais que la masse du public ne partage pas mon sentiment. Il pleure... Donc il s'amuse.

Je reconnais aussi que la fortune de l'Ambigu est

liée à ces sortes de spectacles. Chaque fois qu'il s'en est écarté, ç'a été la ruine, dès qu'il y est revenu, il a retrouvé le succès matériel. C'est une des rares scènes parisiennes où la littérature ne saurait fleurir ; vous objecterez qu'Émile Zola y a fait jouer l'*Assommoir*, Catulle Mendès les *Mères ennemies*, Jean Richepin la *Glu*. Ce sont d'honorables exceptions, des tentatives sans lendemain et qui n'ont pu se renouveler souvent. L'Ambigu, par son passé, par son nom, par l'atmosphère qu'un siècle de triomphes légendaires a constituée autour de lui, par l'aspect de son architecture surannée, par les colonnes de sa façade, évocatrices du vieux boulevard du Temple, par ses couloirs tortueux, par ses loges minuscules où flottent des odeurs d'orange, l'Ambigu, inéluctablement, est voué au culte du *mélo*. Et ne croyez pas que les gens du peuple y fréquentent seuls ; ils n'eussent pas suffi à alimenter les sept cents représentations des *Deux Gosses*, les trois cents représentations de *Roule-ta-Bosse* et de *Roger la Honte*. Le *mélo* a des grâces auxquelles se laissent séduire beaucoup de spectateurs d'une éducation plus relevée ; les larmes qu'il fait couler mouillent des mouchoirs de dentelles. Il y a des femmes de la « haute » qui se passionnent aux romans-feuilletons. La *mélo* n'est qu'un roman-feuilleton mis sur les planches.

Quelles sont les lois du genre, les conditions à réaliser pour qu'un mélodrame soit un bon mélodrame et atteigne pleinement son but? Il faut d'abord qu'il y ait à la base un beau crime perpétré dans des conditions tragiques, et autant que possible ingénieuses, accompagné d'un vol — vol de testament ou de bijoux. Un enlèvement corse agréablement l'intrigue : rapt d'un

enfant, ou d'une jeune fille, ou d'une femme mariée. De ces forfaits découle une erreur judiciaire qui a pour conséquence le déshonneur et la misère d'une honnête famille; ils sont généralement commis par un gentleman associé à des malfaiteurs professionnels, ou par un malfaiteur professionnel faisant figure de gentleman... Quand nous commençons à être persuadés que l'honnête famille ne se tirera pas d'affaire, des amoureux, ou, à défaut d'un amoureux, un autre homme du monde, doué de toutes les vertus, dénouent l'aventure avec l'aide d'un ou deux hommes du peuple — brave artisan ou coquin repenti — qui doivent essentiellement être des « rigolos » et exciter, à la fois par leur vaillante conduite et leur belle humeur, la sympathie du parterre.

Sur cent *mélos* — abstraction faite de l'époque et du décor — les trois quarts se ramènent à cette formule. Nous allons constater que la *Môme aux beaux yeux* s'y adapte assez étroitement. Et je ne le reproche point à M. Pierre Decourcelle, Dieu m'en garde! C'est parce qu'il se l'est assimilée qu'il est en train de recueillir l'héritage d'Adolphe d'Ennery et devient, après son oncle, la providence de l'Ambigu.

Comme il est fort intelligent, il a soin, en conservant les procédés, de rajeunir les personnages. Sa pièce ne se déroule pas dans le château de *Lazare le Pâtre* ou dans la prison de *Latude*, ou dans la forêt du *Chien de Montargis*, mais dans un milieu contemporain et réel; elle est moderne, — du moins en apparence. Le premier acte nous introduit chez M. Nerville, coulissier de son état, ruiné par de fâcheuses spéculations, réduit à s'expatrier. Il ne possède, en tout, que cent vingt mille francs dont il fait deux parts : il laissera la moitié de ce

pécule à sa femme Madeleine et à leur fils, le petit Bernard ; puis, emportant le reste, il s'expatriera, il s'en ira dans un Transvaal ou un Klondyke quelconque reconstituer son patrimoine. Or, avant de partir, il est allé flâner aux Folies-Bergère, il y a rencontré une certaine « Môme aux beaux yeux » qui est la vivante image de sa propre femme Madeleine. Il ne s'agit pas d'une ressemblance approximative. Non, c'est l'identité absolue, c'est le « calque » ; la réédition du miracle de Mercure et de Sosie et des deux frères Lyonnet. Et vous n'en serez plus surpris, quand vous saurez que Lina (la Môme) est la demi-sœur de Madeleine. Elles ont un même père ; mais l'une, Madeleine, l'enfant légitime, est devenue une bourgeoise, une femme « comme il faut » ; l'autre, Lina, l'enfant naturelle, privée d'appui, a mal tourné : c'est une fille galante, promeneuse de music hall. Une idée singulière germe dans la cervelle du coulissier. Il sauvera la pécheresse, en lui permettant de le suivre en Amérique. Ces projets s'élaborent au cours d'une longue scène qui emplit l'acte entier. Lina rend visite à Nerville, et tous deux font assaut de générosité et de noblesse. Elle s'imagine qu'il va lui demander quelque complaisance, en retour de ses bons offices :

— Ce serait trop dégoûtant, lui dit-elle, quand on a connu tant d'hommes, de ne pas appartenir à un seul.

Il ferme l'oreille à ces gentilles paroles. Il n'exige rien. Il est de bronze. Il repousse les amabilités que la Môme lui offre tout naturellement. (Sera-t-il aussi « désintéressé » pendant le voyage d'Amérique?... Hum!... hum!... La solitude à deux est mauvaise conseillère.) Pour l'instant, ils sont *purs*. Lina promet de rompre avec un chenapan, son « apache », Jacques Roquevaire,

un forçat libéré, qui s'est affublé d'un nom à la Pixérécourt : Gaetano Sarpi. Elle le congédiera le soir même et attendra Nerville dans le logement qu'elle occupe à l'extrémité d'un faubourg. Ces choses s'accomplissent avec le plus grand mystère. Non seulement Nerville ne révèle pas à Madeleine — et cela nous le concevons — son intention de prendre une compagne de route, mais il lui cache ses plans d'avenir, le but de sa hasardeuse expédition. Il n'a qu'un confident, son ami le docteur Darbelles, lequel docteur a aimé éperdument Madeleine. Il l'aime encore : et c'est à lui, justement, qu'il la confie. Madeleine est denuée, à un degré incroyable, de curiosité. Elle ne veut rien savoir, elle n'interroge pas cet époux qu'elle ne reverra sans doute jamais. Elle ne l'accompagne même pas au chemin de fer. Et *il faut* qu'elle manque à cet élémentaire devoir de convenance. Car *il faut* que Nerville passe chez Lina, en se rendant à la gare et que nul ne l'escorte, — ni sa femme ni son ami le docteur, — afin qu'il puisse se faire plus commodément assassiner. Voilà les postulats qui servent d'assise au drame. C'est une règle de ne pas chicaner un auteur sur ses postulats. On les lui pardonne s'il en tire des effets palpitants. M. Decourcelle en tire un assassinat « sensationnel » et supérieurement réglé.

La Môme aux beaux yeux boucle ses malles et reçoit quelques visites avant que son sauveur la vienne enlever ; celle d'un brave garçon, Victor Fermont, qui fut son amant naguère, et dont elle a eu un fils; celle de son amant d'aujourd'hui, l'abominable Roquevaire, dit Gaetano Scarpi... Roquevaire amène un complice, le nommé Ciboulot, joyeux escarpe hydrocéphale, affligé d'une tête énorme sur un petit corps (ceci est la source d'intarissables plaisanteries). Les deux coquins, ins-

truits de l'arrivée de Nerville, ont préparé leur coup. Ils ligotent, bâillonnent Lina, l'enferment à la cave; lorsque paraît Nerville, ils l'assaillent, l'assomment; en se débattant, il passe au travers de la croisée et vient s'abattre sur une terrasse sise à hauteur d'entre-sol, contre la maison.

Aussitôt la scène change, et nous avons l'épilogue de ce sanglant fait divers.

Le décor, très pittoresque, représente : à gauche, la terrasse, où le corps de Nerville gît inanimé; au ras du sol, une étroite ouverture, le soupirail de la cave qui retient captive la Môme aux beaux yeux; sur le devant, une cour séparée de la rue par une barrière à claire-voie; plus loin, au fond, le panorama illuminé du chemin de fer de l'Est, avec ses fanaux multicolores et les trains qui s'entrecroisent et filent à toute vapeur. La neige tombe. Il fait froid. Ce froid, cette neige ajoutent une impression de détresse à la sinistre aventure. C'est très habile, et c'est classique. Il n'y a pas de bon *mélo* sans effet de neige... Cependant les assassins ont rejoint leur victime; ils la dépouillent de ses soixante billets de mille. (Aussi quelle imprudence de voyager avec des liasses de banknotes, alors qu'il serait si simple de se munir d'un carnet de chèques!) Pour effacer les traces du crime, ils ont conçu un monstrueux dessein : ils déposeront le cadavre sur la voie ferrée; l'express de Mulhouse l'écrasera, et la mort du malheureux sera attribuée à un accident banal. Ils partent à la recherche d'une charrette à bras. Soudain une forme humaine s'agite derrière la grille du soupirail. Lina s'est débarrassée de ses liens; elle saisit les barreaux, les secoue. Ils cèdent! (Mon Dieu, que cette maison est négligemment gardée et que les barreaux de sa cave sont mal

scellés !) La Môme sort du trou noir, escalade la terrasse à la force des poignets (Mlle Sergine fait des prodiges de gymnastique). La voici, défaillante, pâmée, sur l'infortuné Nerville ; elle écoute les battements de son cœur.

— Il est mort !, . Non !... Il respire... Vite, un médecin !...

Elle s'en va en toute hâte quérir le docteur Darbelles. Mais à peine a-t-elle tourné les talons que nos scélérats surgissent à nouveau. Ils chargent l'assassinée dans leur voiturette et l'emportent... On continue d'apercevoir, au loin, le va-et-vient des trains rapides ; on entend le sifflet des locomotives... on voit par l'imagination le pauvre Nerville réduit en bouillie, haché menu... Comment ne pas frémir !...

Nous ne sommes pas au bout de nos émotions. L'acte suivant se passe dans le salon de l'hôtel de Nerville, où sont réunis Madeleine, son fils Bernard, sa belle-mère, Mme Nerville, et le docteur Darbelles. Le docteur marivaude avec Madeleine : ils s'aiment — nous le savons ; — elle aura fort à se défendre contre les entreprises de cet homme audacieux. Minuit vient de sonner. Les dames se sont retirées ; Darbelles s'apprête à regagner son logis, tout voisin, lorsque la porte de la rue s'ouvre avec fracas. Un spectre livide apparaît : c'est la Môme, venant implorer secours pour son ami expirant. Mais elle n'a pas le loisir de s'expliquer : elle s'affaisse, foudroyée par une embolie. Le docteur tâche vainement de la ranimer. Et tandis qu'il lui prodigue ces soins superflus, une extravagante inspiration lui vient à l'esprit. Lina est physiquement le « double » de Madeleine. Pourquoi ne pas laisser croire que c'est Madeleine qui est morte ? Tout le monde sera dupe de cet étrange

mirage. Lina s'en ira au cimetière sous le nom de Madeleine, et Madeleine, devenue libre, pourra épouser celui qu'elle adore. Il ne se dit pas qu'en lui restituant par ce moyen la liberté, il lui inflige du même coup l'état-civil d'une prostituée, — ce qui n'est point de la dernière délicatesse. Le docteur ne réfléchit pas à ces choses. Si l'on se mettait à réfléchir, il n'y aurait pas de mélodrame possible. Il saisit un flacon de chloroforme et se dirige à pas de loup vers la chambre à coucher de la jeune femme...

La métamorphose est opérée. Madeleine se réveille le surlendemain dans le laboratoire de Darbelles. Elle se frotte les yeux, très étonnée. « Où suis-je? » Un glas de cloches retentit; un piétinement confus monte de la rue. Elle s'approche, regarde par la croisée... Un corbillard enseveli sous les fleurs... Une foule recueillie, parmi laquelle elle aperçoit des parents, des amis, et au premier rang son cher petit Bernard tout en pleurs... La vérité se découvre. Comme Charles-Quint, Madeleine assiste à ses propres funérailles.

M. Pierre Decourcelle est très fier d'avoir trouvé cette situation qui ne manque pas de nouveauté, et je dirais de piquant s'il s'agissait d'événements moins lugubres. Elle est même assez forte. En effet, Madeleine n'a aucun recours contre le fait accompli. Désavouer Darbelle, le dénoncer? C'est le déshonorer, le livrer aux juges, l'exposer au pire châtiment, car la loi n'est pas tendre pour les faussaires. Or, elle aime le docteur ; elle sait bien qu'il n'a agi que par folie d'amour; elle ne peut se résoudre à le perdre, à l'acculer au suicide. Elle ne lui tient pas rigueur. Elle subit la fatalité du sort.

Ici s'achève le prologue du drame. Généralement un

acte suffit à ces sortes d'expositions destinées à suppléer aux récits, et qui mettent sous les yeux du public ce qui se racontait autrefois dans les tragédies... Quand le rideau se relève, dix-neuf ans se sont écoulés. Et tout de suite notre attention est distraite; l'action est coupée par cet énorme intervalle. Il semble qu'une seconde pièce commence, qui n'a plus avec la précédente qu'un vague rapport. Elle lui est inférieure, et j'en abrégerai le compte rendu. Les puérilités qui nous choquaient déjà se multiplient, deviennent insoutenables. L'auteur n'explique rien, n'élucide rien, nous précipite à l'aveuglette dans un tissu d'imbroglios inintelligibles. C'est de la démence.

Nerville n'est pas mort. L'express de Mulhouse ne l'a pas écrabouillé. On a découvert sur lui les papiers du forçat Roquevaire ; on l'a condamné, relégué d'abord dans un asile d'aliénés, puis au bagne, où il est demeuré quatorze ans... Pourquoi ne s'est-il pas défendu? Comment aucun témoin n'a-t-il signalé la monstrueuse confusion dont ce financier, ce Parisien notoire était l'objet?... Madeleine est la femme de Darbelles. Ils sont heureux, ils ont une fille, Alice, fiancée à Julien, un « ingénieur distingué », lequel Julien est le fils de la Môme aux beaux yeux. Le bandit Roquevaire s'est mis, lui aussi, en la tête, je ne pourrais vous dire pour quelles raisons, d'épouser Alice. Mais son complice, le jovial Ciboulot, s'y oppose. Pourquoi ? Comment ? Tout simplement parce qu'il est redevenu honnête homme (!). Personne ne démasque Roquevaire, indûment affublé du nom de Nerville. — Comment ? Pourquoi ? — Le vrai Nerville s'est évadé de la Nouvelle — Pourquoi ? Comment ? — et va demander asile à sa vieille maman octogénaire et à son fils, le saint-cyrien Bernard... J'admire

les spectateurs et les spectatrices que de telles péripéties, si merveilleusement irréelles, peuvent toucher. Et je les envie. Je regrette de n'avoir point cette faculté d'illusion. Je me suis ennuyé ferme pendant la seconde partie de la *Môme aux beaux yeux*. Que voulez-vous? Je ne suis pas apte à juger le mélodrame. Je ne l'aime pas. Et que M. Pierre Decourcelle ne s'insurge point contre ce mot; qu'il n'allègue point qu'en écrivant son ouvrage, il a écrit autre chose qu'un *mélo :* tous les éléments constitutifs du genre s'y trouvent amalgamés avec une virtuosité à laquelle je rends volontiers hommage. Tout y est : l'assassinat, l'enlèvement, la substitution, le vol, l'erreur judiciaire, le bagne, la confusion du coupable, la justification de l'innocent; et tous les personnages traditionnels : le traître et la victime, le mauvais et le bon forçat : le criminel odieux, le criminel aimable, l'infâme Roquevaire, le cordial Ciboulot. Oh! oui, *la Môme aux beaux yeux* est, dans toute l'acception du terme, un mélodrame...

Rentré chez moi, je me suis amusé à feuilleter les pièces les plus célèbres du vieil Ambigu, les chefs-d'œuvre des Pixérécourt, des Bouchardy, des Ducange, et de l'obscure légion de leurs émules. C'est une lecture d'autant plus divertissante qu'on la peut abréger si elle devient fastidieuse, ressource que l'on n'a pas à la représentation. Les titres, à eux seuls, sont une joie : *le Moine ou la Victime de l'orgueil*, *le Château des Apennins ou les Mystères d'Udolphe*, *Victor ou l'Enfant de la forêt*, *Rosa ou l'Ermitage du torrent*, *Diégo ou le Nègre généreux*, *Claudine ou l'Anglais vertueux*, *le Belvédère ou la Vallée de l'Etna*, *Valentine ou la Séduction*, *la Muette de la Savane*... Cela nous paraît fort ridicule; cela ne l'était point entre 1810 et 1825; tout ce qui par-

ticipe à la mode meurt avec elle ; et il n'est pas prouvé que *la Môme aux beaux yeux*, ou *Roule-ta-Bosse*, n'éveillent pas le sourire de nos petits-neveux, lorsque l'argot actuel sera tombé en désuétude.

Là où, vraiment, il y a progrès, c'est dans le style. M. Pierre Decourcelle écrit avec l'élégance et la limpidité de Voltaire, si on le compare à ses lointains devanciers. Ceux-ci poussent le mauvais goût jusqu'au paradoxe, jusqu'à la gageure. Ils ont l'air de se parodier soi-même.

Ayant à rendre de beaux sentiments, ils s'efforcent de les exprimer avec noblesse. Et s'ils atteignent au grotesque, c'est pour avoir trop ardemment visé au sublime...

J'ai noté çà et là des phrases, des fragments de dialogue, qui m'ont séduit par leur charmante ingénuité, et qui méritent d'être tirés de l'oubli. Dans le *Château des Apennins*, Pixérécourt met en scène deux femmes très sympathiques : Emilie, nièce de Montoni et amante d'Alfred, et sa suivante Anna, jeune fille timide et naïve. Toutes deux sont retenues prisonnières dans un manoir que hantent des revenants. Elles se lamentent. Emilie montre du courage, car elle compte, pour la protéger, sur le dévouement de son Alfred; mais Anna se laisse abattre par le malheur.

Elle s'écrie :

« Je ne pensais guère venir me séquestrer dans un séjour diabolique, au milieu des plus affreuses montagnes, au risque d'y être *tuée vingt fois par jour.* »

Ayant proféré ces plaintes (je cite les propres indications de l'auteur) « elle se retourne et change souvent d'attitude, en témoignant beaucoup d'humeur et d'appréhension ».

Cependant les deux geôliers, Cesario et Morano, sont offusqués de ces discours. Et ils se concertent pour y mettre un terme :

Cesario. — Les cris d'Anna nous auront bientôt trahis.

Morano. — Il faut trouver un moyen de les empêcher.

Cesario. — Je n'en vois pas d'autre que *de les transporter dans un fauteuil.* »

Et ils s'apprêtent à exécuter ce dessein. Mais Emilie reçoit l'assistance céleste. Un moine qui favorise ses amours se glisse auprès d'elle et murmure :

« Fuyez, Emilie, fuyez ce séjour affreux avec l'amant qui vous adore. Fuyez! les portes vont s'ouvrir, et demain le soleil vous verra dans Venise. »

Dans *Rosa ou l'Ermitage du torrent*, Pixérécourt déploie une élégance encore plus soutenue. Les personnages s'y interpellent avec courtoisie; ils accolent à leurs noms d'aimables et décentes épithètes. Rosa, tourmentée par le comte Théodore qui veut attenter à ses charmes, trouve un refuge dans la cabane du père Anselme. Ce vénérable religieux, ayant écouté le récit de ses malheurs, lui dit : « Non, *femme intéressante*, vous ne mourrez point. » Et Rosa lui répond : « *Homme sage et bienfaisant*, tant de bonté ne restera point sans récompense! » Il lui donne le conseil de quitter les vêtements de son sexe afin de dépister ses ennemis. Elle ajoute aussitôt : « Je partage un avis dicté par la prudence... » Mais, hélas! c'est en vain qu'elle a recours à ces stratagèmes. Théodore découvre sa retraite et l'en arrache. Il la sépare de son fils et ne consent à le lui rendre que si elle s'engage à « couronner ses feux ».

« Théodore. — Dédaigneuse Rosa, vous habiterez ce

pavillon où rien ne vous manquera que votre fils et la liberté. Mais d'un mot vous pourrez les ravoir tous deux.

« Rosa (*à part*). — Dissimulons! (*Haut.*) Eh bien, je vous promets de faire tous mes efforts pour vaincre avec le temps la répugnance que vous m'inspirez... »

Le comte Théodore est ravi de ces paroles. Il se contente à peu de frais!... Le drame se termine selon les vœux du public. Rosa est arrachée par son époux Alphonse des mains de son oppresseur, après avoir manqué de périr dans un incendie. Pixérécourt indique en ces termes cet émouvant jeu de scène : « On voit Alphonse reparaître par le fond, tenant sa femme et son fils. Ses amis sont assemblés. Tous s'embrassent. Rosa ouvre les yeux, reconnaît les objets de son amour et les reçoit sur son sein. La toile tombe. »

Bouchardy ne possède pas la sérénité de Pixérécourt, mais il s'élève à un plus haut degré de pathétique. Son éloquence soulevait des tonnerres d'applaudissements... Elle abondait en tirades sonores, en antithèses redondantes, en périodes à effet. *Gaspardo le pêcheur* et *Lazare le pâtre* renferment dans cette note d'impérissables modèles. Visconti harcèle de sa concupiscence Catarina, femme du peuple, unie à un gondolier. Avec quelle fierté elle le repousse!... « Il vous serait plus facile, monseigneur, de vous faire suivre par la statue de marbre qui se tient debout sur la tombe de votre mère que par l'épouse de Gaspardo!... » Alors le subtil Ricardo s'approche de son maître Visconti et murmure à son oreille ces mots insidieux : « Seigneur, pour entraîner la lionne dans le piège, l'adroit chasseur emporte d'abord ses lionceaux! » Et Visconti se rappelle, l'heure venue, cette abominable insinuation...

Mais il recevra le châtiment de ses forfaits. Il sera détrôné par le fils de l'humble pêcheur, dont il a suborné et assassiné la femme. On n'arrive à ce dénouement qu'à travers un monceau de catastrophes Et le dialogue ne descend pas des sommets où l'a hissé le génie du dramaturge. A chaque scène, on y rencontre des perles. J'en ramasse encore quelques-unes :

« Avant mon départ, madame, j'aimais une jeune fille. Je l'aimais comme on aime quand on n'a jamais connu sa mère et que tout l'amour que l'on aurait dépensé sur elle s'est amassé dans le cœur pour retomber un jour sur la tête de celle que Dieu vous dit d'aimer ! »

C'est le seigneur Francesco qui s'exprime de la sorte. Et plus loin, il ajoute (ce Francesco est le modèle des fils) :

« Dites-moi, mon père, avez-vous beaucoup aimé ma mère ? (*Le connétable se détourne.*) Avez-vous éprouvé que près d'elle, la vie, c'était le ciel ? »

D'ailleurs Francesco est une âme éminemment délicate. Admirez la discrétion des aveux qu'il adresse à sa bien-aimée :

« A moi vos rêves et les battements de votre cœur. Entre nous, un amour secret, exempt de déshonneur et de larmes. Chaque jour, dans le silence, une prière à Notre-Dame de Bon-Secours... Nous sommes jeunes, Blanche, et peut-être qu'un jour... Dieu fera le reste. »

Lazare n'est pas moins extraordinaire que le pêcheur Gaspardo. Et s'il ne traverse pas les mêmes aventures, il parle la même langue :

« J'entendis mon geôlier qui disait : « S'il revient à la vie, tâchez de découvrir s'il a le secret de Giacomo, et au premier indice, qu'il meure ! » Ce mot me fit vivre, car mon silence absolu put convaincre mes bourreaux ;

et quinze années se sont passées pendant lesquelles on a laissé vivre le muet qu'on eût étranglé sans retard s'il eût dit un seul mot! »

Lazare a besoin d'user d'artifices exceptionnels pour lutter contre ses ennemis, l'infernal Judaël et l'inflexible Cosme de Médicis. « Je veux être, dit Judaël, hardi comme le hasard et prompt comme la pensée. » Et Cosme, emporté par une aveugle jalousie, exhale en ces termes sa douleur :

« Nativa, gémit-il, Nativa, à la voix si tendre, au regard si pur! Oh! insensé vieillard qui souvent la contemplait avec extase, lui saisissait la main, tant il craignait que l'ange ne prît son vol et ne le quittât pour remonter au ciel! Et la jeune femme qui accordait au vieillard un regard complaisant donnait à son amant des nuits longues et folles... Oh! malheur, malheur! Malédiction sur toi, Nativa! »

Lazare le pâtre triomphe de tous les obstacles. Et d'ailleurs il a sur les autres personnages une énorme supériorité : il ne parle pas pendant la moitié de la pièce.

Je pourrais multiplier à l'infini ces citations. Je m'arrête. Si le jeu vous récrée, je vous renvoie aux ouvrages spéciaux de Georges Cain, Henry Lecomte, Péricaud, Paul Marion, au *Traité du mélodrame*, curieux opuscule attribué à Abel Hugo et dont on retrouve encore des exemplaires dans les boîtes des bouquinistes. En somme, le genre s'est dépouillé de la forme enfantinement déclamatoire qui séduisait les spectateurs de l'âge romantique. Mais ni les règles, ni les traditions, ni les méthodes n'en sont sensiblement modifiées. L'intrigue de la *Môme aux beaux yeux* n'est pas beaucoup plus raisonnable que celle du *Solitaire*

de la Roche-Noire. Immuable, l'esthétique du *mélo* est contenue dans ces deux répliques qui provoquaient l'enthousiasme de Théophile Gautier :

— Toi, ici! Par quel prodige?... Mais tu es mort depuis dix-huit ans...

— Silence! C'est un secret que je remporterai dans la tombe.

Ne peut-on concevoir un type de pièces populaires moins extravagant, d'un art moins sommaire, mieux approprié aux aspirations présentes du grand public, à son goût littéraire un peu plus raffiné qu'autrefois, à son besoin de culture?

MAURICE DONNAY

Comédie-Française : *Paraître*, comédie en cinq actes.

Je suppose qu'il vous est arrivé de trouver, réunies dans un salon, un grand nombre de personnes ayant entre elles des liens divers : liens d'amitié, d'amour ou de simple commerce mondain. Chacune a sa petite histoire que vous connaissez aisément si vous interrogez une voisine bavarde ou si vous prêtez l'oreille aux propos échangés. Les aventures, les médisances, les menus scandales qui vous sont ainsi révélés, s'entremêlent, réagissent les uns sur les autres. Ils ont au moins un point de contact, résultant de la fréquentation du même milieu et de la communauté des habitudes. Cela éveille d'abord, dans l'esprit du spectateur mal prévenu, une impression d'éparpillement. Bientôt les détails se précisent ; les fils de l'écheveau se débrouillent ; vous vous dirigez en ce dédale ; vous y voyez clair... enfin !

C'est un peu la sensation que la nouvelle pièce des

Français nous a procurée. L'auteur de *Paraître* ne s'est pas contenté de nouer fortement, selon les procédés de l'art racinien, une étude de passion et de caractère ; il l'a diluée, si l'on peut dire, dans un vaste « ensemble ». Sa pièce manque d'unité ; elle ne présente point cette belle et solide architecture qui caractérise les chefs-d'œuvre de la haute comédie classique. Mais elle a les qualités de ses défauts. Elle est brillante, variée, pittoresque ; elle est mouvante, palpitante comme la vie. Et si l'on regrette que la trame en soit trop lâche et le dessin trop fuyant, elle rachète cette insuffisance par une merveilleuse souplesse d'exécution. Ceci explique le ravissement mêlé d'inquiétude du public devant un ouvrage qui, tout en le charmant, a choqué son instinctif besoin d'ordre et de méthode. Finalement, la somme du plaisir l'a emporté, et l'œuvre a été très applaudie.

Il y a toujours, dans les pièces qui se proposent autre chose qu'un frivole amusement, un endroit où l'auteur exprime sa pensée secrète. C'est une scène, moins encore, une « tirade », un bout de dialogue qui résume le but et le sens de son effort. Je crois bien que cette indication nous est donnée au troisième acte par le baron Bouy. (Le baron Bouy, vieux garçon spirituel, observateur perspicace et narquois, traverse le drame sans y participer ; il juge en passant les personnages, et par extension les mœurs de son temps ; il tient l'emploi traditionnel du raisonneur ; et comme c'est M. Maurice Donnay qui parle par sa bouche, il a naturellement beaucoup d'esprit.) Voici ce que ce Desgenais modernisé répond à quelqu'un qui lui expose les difficultés que les honnêtes gens éprouvent aujourd'hui à s'assurer une vie digne et décente.

« Oh! vivre, vivre, ce n'est pas le mot. Dis plutôt qu'il faut représenter, paraître, faire plus qu'on ne peut, éclabousser le voisin. A ce point de vue du paraître, les plus récentes époques de corruption deviennent presque idylliques, si on les compare à la nôtre. Il suffit de faire parler là-dessus nos grand'mères. Cela tient peut-être à ce que, dans une démocratie, les mœurs de cour se vulgarisent. Et puis, à l'heure actuelle, les mondes sont singulièrement mélangés. Chacun veut s'échapper de son milieu... on fréquente des gens plus riches que soi... on dîne chez eux. Alors on est obligé de rendre ces dîners, et c'est bien l'expression juste, car il ne s'agit plus aujourd'hui de réunir quelques amis autour de sa table et de passer ensemble des heures cordiales ; mais il faut rendre les six services, la vaisselle plate, les fleurs électriques... il faut même rendre les convives, etc., etc. »

Ce petit discours élucide les intentions de M. Maurice Donnay. Définir le mot *paraître*, le définir théâtralement, c'est-à-dire l'illustrer d'exemples typiques, le mettre en action, montrer les comédies, les tragédies, tout le tumulte passionnel, et aussi le risible spectacle des abus, des travers, tout le ridicule que peut recouvrir cette étiquette : telle est la tâche qu'il s'est assignée. Tâche presque trop vaste, rendue, par son ampleur même, périlleuse. Voyons de quelle manière et à l'aide de quels expédients il s'en est tiré...

Un frais décor ensoleillé nous introduit dans la maison de campagne de M. et Mme Margès. Ce sont d'anciens commerçants, de bons bourgeois, en possession d'une confortable aisance, fruit d'une vie de travail, et qui en jouissent paisiblement. Ils sont heureux. Leur fils Paul a épousé une très séduisante jeune

femme, la belle Christine Deguingois ; il est avocat, député de nuance socialiste et conséquemment en passe de décrocher le maroquin ministériel. Il ne leur reste plus qu'à « caser » leur second enfant, leur fille Juliette. Or, un mari lui tombe du ciel. La Providence use, pour le lui envoyer, d'un assez vieux moyen qui a beaucoup servi aux faiseurs d'opéras-comiques, et qui n'est pas d'ailleurs dénué de grâce.

Une chaise de poste se brise à la porte d'un château. Le voyageur est recueilli, soigné, sauvé par la châtelaine. Elle lui témoigne un tendre intérêt, lui accorde sa main au dénouement. Sauf qu'il ne s'agit pas ici d'une jeune veuve de Scribe et que la chaise, véhicule suranné, est remplacée par une automobile, c'est tout à fait l'histoire de Jean Raidzell. Un virage maladroit l'a jeté, pantelant, contre les murs de la villa des Margès. Il a repris ses sens dans la loge du concierge. Mme Margès, accourue au bruit, a découvert que le touriste malchanceux est un des hommes les plus riches de France, associé de son frère Eugène Raidzell, le fameux marchand de vins de Champagne, millionnaire au point d'ignorer le nombre de ses millions. Aussitôt elle a ouvert au blessé sa meilleure chambre et placé près de lui, comme garde-malade, Juliette. A-t-elle obéi à quelque bas calcul, en agissant de la sorte ? Mon Dieu, non. Mme Margès est la plus brave femme qui soit. Mais elle est mère. Et les mères croient volontiers aux princes Charmants. Elle ne sait ce qui pourra résulter de l'étrange rencontre de Juliette et de Jean. Il est certain qu'une vague espérance, en ce qui touche leur avenir, a caressé son imagination maternelle.

Le miracle qu'elle ose à peine prévoir s'accomplit.

Les deux jeunes gens s'aiment et s'avouent leur amour dans une scène délicieuse.

Jean, impulsif, passionné, espèce de « gosse » neurasthénique auquel son frère Eugène (qui est le seul travailleur de la famille) gagne chaque année une fortune, ne lui demandant en retour aucun labeur ; Jean, petit animal de luxe, corrompu par l'oisiveté, atteint de lassitude, de ce morne dégoût de toutes choses que l'or inflige à ceux qui le possèdent immodérément ; Jean cherche à tromper son ennui en cultivant en amateur la poésie et la musique ; mais son principal amusement, c'est l'amour. Il est incapable de résister aux caprices successifs dont l'assouvissement est à peu près sa seule raison de vivre. Il aime Juliette ou croit l'aimer. On ne peut dire qu'il ne l'aime pas, car il est toujours sincère sur l'heure. Ce sont des sincérités momentanées, sujettes à caution. L'auteur prend soin de nous prévenir que Jean voulut épouser, il y a six mois, une Américaine qu'il adorait éperdument. De même aujourd'hui, il « s'emballe » sur Juliette. Cela n'est guère plus sérieux. Toutefois, il y a tant d'éloquence dans sa voix, tant de flamme dans ses yeux que la jeune fille en est émue. Un obscur pressentiment l'avertit du danger. Elle résiste aux prières de Jean, et lui oppose des objections, au reste assez faibles. Il est trop riche pour elle. Que dira le monde ? Ne sera-t-elle pas accusée de vénalité? Et puis, trouvera-t-elle le bonheur en échangeant une existence simple et selon ses goûts contre l'agitation tourbillonnante d'une milliardaire ?

— Je ne vous ferai pas honneur, murmure-t-elle avec confusion. Je ne suis qu'un tout petit tableau, une toile grande comme ça, et qui ne remplirait pas la centième

partie du cadre magnifique que vous me destinez.

Le cœur de Juliette est pris... Jean n'a pas de peine à la rassurer, à la convaincre. Il trouve un allié en son frère, le rond et cordial Eugène, bon comme le bon pain et sans défense vis-à-vis d'un enfant gâté. Le mariage est donc résolu...

Et déjà, avant même que l'événement soit consommé, par le seul voisinage des millions de MM. Raidzell, nous voyons un certain trouble moral s'introduire dans ce foyer tranquille et sain. La vanité de Mme Margès s'épanouit naïvement; M. Margès perd la tête; leur amie Mme Deguingois, la belle-mère de leur fils Paul, étouffe de dépit (l'excellente dame, qui a séparé la particule de son nom, par snobisme, et signe « de Guingois », ne peut souffrir qu'il arrive aux autres quelque chose d'heureux dont elle n'ait pas la plus grosse part). Un souci analogue luit dans les yeux mystérieux et pervers de Christiane, la femme de Paul Margès. Paul lui-même sent sa conscience de socialiste bouleversée à l'idée de devenir le beau-frère d'un nabab... Bref, tout le monde écoute d'une oreille attentive ou distraite le tintement de l'or; tout le monde commence à en subir la pernicieuse influence.

Pendant deux ans — entre le premier et le second acte — cette action corruptrice va exercer et produire des ravages irréparables. Ils nous sont exposés dès le lever du rideau. Jean Raidzell est complètement détaché de Juliette. Envolés, les mots d'amour, les serments du fiancé! Il serre de près une poétesse exotique, la trop brune Mme Hurtz, qui n'est pas fâchée d'atteler à son char ce soupirant richissime. M. Margès, le père, grisé par l'atmosphère de ce monde nouveau pour lui, a perdu ses habitudes de simplicité. Il se fait teindre,

empoigne des culottes au cercle ; par respect humain, il a pris une maîtresse, Mlle Egreth, avec laquelle il se dédommage gaillardement de ses quarante ans de vertu conjugale...

Seule, Juliette n'a pas changé. Elle est triste et s'abandonnerait au découragement si elle n'avait pour se consoler un petit enfant né de son bonheur trop rapide. Chaque minute lui enlève une illusion. Elle hait ce monde où elle est forcée de vivre : sa légèreté, sa vilenie, le dévergondage qui y règne et s'aggrave de méchanceté. Tout à l'heure, elle s'indignait d'entendre, dans son salon, des mondaines déchirer à belles dents leurs amies absentes et particulièrement sa gentille cousine Germaine Lacouderie qu'elle croyait être très pure. Elle s'est insurgée contre ce déchaînement de « rosserie ». Eh bien, elle avait tort. Germaine, coupable, vient lui faire, toute repentante, l'aveu de sa faute. Germaine, comme les autres, par ostentation et forfanterie de vice, a pris un amant, un abominable drôle, qui lui soutire, sous menace de scandale, de l'argent ; elle a besoin de dix mille francs pour se délivrer du hideux chantage. Juliette, compatissante, les lui prête, mais sent monter en elle le flot de son écœurement. Ce coin de société n'est-il donc qu'un cloaque? Une suprême déception, la plus cruelle. lui est réservée. Elle va lui venir de sa belle-sœur Christiane.

Nous avions vu passer au premier acte cette jeune femme énigmatique et silencieuse. Elle aussi, elle était tourmentée de l'insatiable soif de « paraître ». Il ne lui suffit pas que son mari, Paul Margès, soit député et député « ministrable ». Elle a des appétits de luxe que les médiocres ressources du ménage ne sauraient satisfaire ; elle en cherche d'autres. Or, à portée de sa main,

est une proie idéale, Jean Raidzell; elle l'entoure de pièges, l'enveloppe de son charme; elle feint d'être jalouse des hommages qu'il rend à la poétesse roumaine, Mme Hurtz ; elle joue la passion. J'avoue que ces scènes de séduction ne m'ont plu qu'à demi. Il est étonnant qu'un fêtard comme Jean — fût-il un peu malade — se laisse prendre à des manœuvres si grossièrement ingénues. Mais la neurasthénie de Jean excuse tout. Voilà donc Jean et Christiane devenus amants. Nous allons désormais quitter la comédie pour entrer, toutes voiles dehors, dans le drame.

Ce changement de ton est si soudain, si complet, que le public, accoutumé à ce qu'on lui ménage les transitions, n'a pu se défendre d'un mouvement de surprise. Plus de ces jolies fleurs, de ces gentillesses de dialogue qui avaient égayé le début de l'ouvrage. Les catastrophes se précipitent. Une sorte de « rafale » va passer sur nous.

Et d'abord nous assistons aux tempêtes politiques et conjugales de Paul Margès. Le député socialiste, compromis par son intimité avec les Raidzell qui l'ont pris pour avocat, a perdu tout crédit : son parti le désavoue, sa réélection est douteuse. Il voudrait revenir sur ses pas, reconquérir son indépendance. Mais il se heurte à Christiane, affamée de plaisir, heureuse de trôner dans le monde « chic », incapable de sacrifier cette joie vaniteuse aux scrupules de son mari.

Seconde tempête... Christiane, après s'être donnée à Jean, s'est reprise. Et pourquoi ? Elle espère, en affolant ce jeune neurasthénique, l'amener à réaliser son secret désir, qui serait de le conduire au divorce, et de devenir, à la place de Juliette répudiée, la milliardaire Mme Raidzell. Jean, plus clairvoyant qu'il ne l'avait été

au deuxième acte, discerne le plan de Christiane, et le lui reproche violemment. Celle-ci, comprenant qu'elle a fait fausse route, lui rouvre ses bras sans conditions, se lavant ainsi des soupçons injurieux dont il vient de l'accabler, lui prouvant le désintéressement de son amour. Elle essaiera d'arriver par d'autres moyens au but qu'elle convoite...

Troisième tempête, — la plus terrible... Les deux amants continuent de se posséder, à côté de Juliette, dans la maison qu'ils habitent en commun, à Cannes (le mari est retenu à Paris par ses affaires électorales). Jean est sous l'entière domination de Christiane. C'est lui, maintenant, qui rêve de divorcer afin de lui donner son nom. La pauvre Juliette devine bien, confusément, la trahison dont elle est victime; elle ne sait rien avec certitude. Une amie — cette petite cousine Germaine qu'elle a sauvée, vous vous souvenez? — croyant lui rendre service, et cédant à ses pressantes sollicitations, lui dessille les yeux. Juliette sanglote, en proie à la plus véhémente douleur, et la petite cousine s'aperçoit qu'elle eût mieux fait de se taire.

Cependant, Paul Margès surgit inopinément; il a essuyé l'assaut de ses électeurs qui n'ont pas craint de lui jeter à la face les pires outrages, et l'ont accusé en public d'être un mari complaisant et de prostituer sa femme Christiane aux caresses chèrement payées du millionnaire Jean Raidzell. Paul étouffe de colère, d'humiliation, de jalousie. Le sombre feu de son regard, l'incohérence de ses gestes montrent de quels mouvements sanguinaires il est agité. Juliette, dominant sa propre souffrance, tente de l'apaiser. Mais quand elle voit la doucereuse et traîtresse Christiane s'approcher d'elle pour l'embrasser, son cœur se soulève, dans un

mouvement de dégoût incoercible. Elle oublie tout, l'humanité, la charité, la prudence ; elle repousse, elle vomit ce baiser de Judas. Un cri de révolte et d'horreur jaillit de ses lèvres. Ce cri réveille la fureur de Paul Margès, qui saisit son revolver et le décharge, à bout portant, non sur la femme coupable, mais sur le complice, sur l'amant, Jean Raidzell... La double vengeance du frère et de la sœur est assouvie.

La pièce se dénoue par ce coup de théâtre. M. Donnay en aurait pu demeurer là. Sa délicatesse s'est alarmée d'une fin si brutale et — disons-le — si facile. Il a craint qu'on ne lui reprochât de transporter l'Ambigu à la Comédie-Française. Il a donc ajouté au drame un court épilogue.

La toile se relève sur le même décor. Quelques heures se sont écoulées depuis le meurtre. Jean vient d'expirer... Les hôtes de la villa causent d'une voix éteinte et recueillie, comme dans les logis où il y a un mort. Le mari de Christiane passe, silencieux et grave, après avoir pressé dans une muette étreinte son père, le vieux M. Margès. Il va se livrer à la justice. Le frère de la victime, Eugène Raidzell, dont la raison, déjà ébranlée par le délire des grandeurs, achève de déménager, attribue le crime qui vient d'être commis à des causes politiques...

Et le soleil brille, impassible, sur le saphir des vagues paresseuses. Le reporter d'un journal mondain se présente pour photographier les jardins de la maison, selon l'autorisation qu'il en a reçue... Le baron Bouy moralise, à la façon du chœur antique, et dégage la leçon des événements. Mais comme c'est le moment du déjeuner, il sort de sa poche un petit morceau de pain, et tout en philosophant il mange, pour calmer ses ti-

raillements d'estomac. Cela signifie que les flots de la mer ne sont troublés qu'à la surface, et que pendant et après le déchaînement des plus rudes orages, la vie continue... Vérité éternelle, qui n'avait peut-être pas besoin d'être démontrée...

Ce tableau supplémentaire eût été superflu, s'il n'avait eu pour objet que d'exprimer un truisme... M. Maurice Donnay y a mis une intention d'art; il a voulu que son drame s'achevât non sur un spectacle de violence, mais sur une impression de mélancolie résignée. C'est un procédé dont il a usé quelquefois. (Rappelez-vous la douceur nostalgique du dernier acte d'*Amants*, les adieux échangés devant le tournoiement des valseurs.) Seulement il y avait dans *Amants* une harmonie de lignes et de couleurs, ce qui fait que d'un bout à l'autre l'œuvre se tenait et était *une*... *Paraître* offre un singulier mélange de toutes les notes, de tous les genres; la comédie légère côtoie le mélo. Imaginez une fusion du *Monde où l'on s'ennuie* et de la *Femme de Claude*, ou encore une symphonie dans laquelle le musicien aurait versé du noble, du familier, du pathétique, du bouffon... C'est un peu cela... Notre esprit latin a un si vif amour de l'ordonnance et de la composition que ces disparates l'irritent.

J'ai peur que la nouvelle pièce de M. Donnay n'éprouve les effets de ce malaise. Mais si on ne l'approuve pas sans quelque réserve, dans son entier, elle mérite qu'on en savoure les morceaux. Ils sont exquis. Jamais l'écrivain n'eut plus d'éclat, une verve plus finement railleuse, une ironie plus mordante, un sens plus aigu du « dessous » des mœurs, une plus parfaite intuition des caractères. Et ce qui charme en son humeur satirique, c'est qu'elle est absolument dénuée de pédanterie.

M. Donnay n'a pas la roideur piaffante et cravachante de Barrière, l'impertinence raisonneuse et souvent pleine de morgue de Dumas fils et de Pailleron. Non, il n'invective pas ses contemporains ; il les regarde aller et venir avec une curiosité goguenarde et sans cesser de sourire. Evidemment, il ne les prend pas très au sérieux, mais il leur montre beaucoup d'indulgence, et tout en les blâmant il met une certaine coquetterie paradoxale à leur trouver des excuses.

Par exemple, j'attire votre attention sur les propos que se renvoient, au second acte de *Paraître*, Christiane Margès et le jeune clubman Le Greffier, son ami. On cause « potins » et « gaffes ». Christiane se plaint de l'impossibilité d'évoluer parmi les innombrables écueils dont les conversations parisiennes sont semées.

— Le fait est, dit Le Greffier, que je me demande comment il ne se commet pas plus de gaffes dans le monde. Songez donc, il faut savoir tant de choses... être au courant des liaisons qui commencent, des adultères qui battent leur plein, des ruptures. Ce n'est pas une mince affaire. On appelle ça « faire des potins ». C'est bientôt dit. Ce qui nous pousse à colporter des nouvelles, ce n'est pas malice pure, mais le sentiment très net que nous devons être avertis pour ne pas patauger misérablement. Le potin est un préservatif, un « paragaffe » ; il doit être reconnu d'utilité publique, tout au moins mondaine.

En de certains passages, la gaminerie spirituelle de M. Donnay s'abaisse jusqu'à l'à-peu-près chatnoiresque. (Il met quelque fierté à ne pas renier ses origines.) En d'autres, elle se redresse, hausse le ton. L'auteur s'érige en moraliste. Ecoutez Bouy, le baron philosophe, morigéner la maîtresse de Paul Margès qui se laisse totale-

ment dominer par sa femme. Et ce reproche ne s'adresse pas uniquement à lui, mais à tous les hommes en général :

— Vous abdiquez... Il n'y a qu'à vous voir dans une soirée, à côté de vos femmes attifées comme des poupées, parées comme des idoles, avec vos habits noirs et votre triste livrée d'insectes laborieux. Vous faites de la peine...

La semonce se poursuit. Car le baron est intarissable. Et vous allez voir comme il sait élargir la question : « Si l'amour ne dépend que du plumage, dit-il aux hommes, ayez des habits éclatants, des gilets brodés ; montrez vos mollets quand vous en avez, puisqu'elles montrent leur gorge, même quand elles n'en ont pas. Votre abdication a commencé par le costume, le reste a suivi. A faire aux femmes la part aussi belle, vous en arrivez à ne plus voir la vie que comme vous voyez la comédie au théâtre, derrière leurs chapeaux, c'est-à-dire à ne rien voir du tout. » Et pour payer ces chapeaux encombrants, le mari, si c'est un commerçant, s'allège de quelques scrupules ; l'industriel exploite ses ouvriers, et Paul Margès, député socialiste, plaide contre un syndicat et compromet sa carrière. Ce sont de bonnes vérités de sens commun, traduites dans une langue franche, probe et sonnant clair. Cela sort de la meilleure veine française.

Sous cette brillante ornementation de mots, tantôt « plaqués » artificiellement dans le dialogue, et tantôt jaillis spontanément (je préfère ces derniers), on devine un fond de psychologie solide. La plupart des personnages sont modelés d'une main habile et sûre. Des figures innombrables qui circulent dans la pièce, les mieux venues sont peut-être celles du second plan.

M. Donnay s'entend à croquer, en trois coups de crayon, une expressive silhouette.

Excellent, le profil d'Eugène Raidzell, le conquistador de l'industrie, insatiable collectionneur de millions, et que cette fièvre mène à la folie. Excellentes, les caillettes qui gravitent autour du « Napoléon de l'extra-dry » ; cette envieuse Mme de Guingois, cette toute bonne Mme Margès. Celle-ci est aussi comique que touchante. Elle verse des pleurs sur les débordements de son vieil époux, le « sexagénaire qui jette sa gourme ». Et le baron lui donne de judicieux conseils. (La scène est jolie.) Mme Margès s'efforce de retenir à son foyer l'infidèle. Ainsi, hier, elle a reçu une lettre anonyme lui disant : « *Vous serez bien adroite si vous gardez ce soir votre mari près de vous.* »

— Qu'avez-vous fait ? demande le baron.

— J'ai empêché Émile de sortir...

Et comme la brave dame, ahurie, sollicite une explication :

— Ne comprenez-vous pas, poursuit le philosophe, que cette lettre venait de Mlle Egreth, désireuse de se réserver quelques heures de liberté ? Il fallait lui dépêcher votre époux. Elle aurait été d'humeur massacrante. Emile ne se serait pas amusé. Ne le gênez pas. Laissez-le faire.

— Mais il sera jour et nuit avec elle.

— Justement... Ils en auront bien vite assez. Guérissez le mal par le mal. L'homéopathie, il n'y a que ça ! Envoyez-le coucher chez elle ; elle l'enverra coucher chez vous.

Rien de plus finement observé et de plus piquant... Si j'avais à présenter quelques restrictions, elles porteraient sur les protagonistes, Jean et Christiane... Ce

type de femme artificieuse et vénale est coulé dans un moule conventionnel. On ne conçoit pas qu'elle recherche à toute force le scandale d'un divorce et coure au-devant d'une aventure incertaine, alors qu'il lui serait aisé de se faire royalement entretenir par Jean et d'obtenir de sa faiblesse un nombre respectable de millions. Et puis, vraiment, le satanisme de ses ruses est un peu puéril. Jean se laisse duper par elle avec une incroyable facilité. Il est si sot, si crédule, si sec, si ingrat, qu'il n'inspire aucun intérêt d'aucune sorte.

La sympathie du public se concentre donc uniquement sur l'épouse délaissée, Juliette. Mais elle n'en est digne que par ses malheurs. Et ces malheurs, on se dit qu'elle aurait pu les prévenir ou les alléger, si elle eût montré plus d'adresse et d'énergie. Elle n'est pas très intelligente... Mme Piérat lui a prêté les ressources de son jeune et souple talent, un des plus précieux espoirs de la Comédie. Elle nous a ravis au premier acte par sa fière et tendre ingénuité; au quatrième, elle nous a remués par son sincère accent d'angoisse et l'extraordinaire énergie de sa révolte. C'est une belle création.

Mlle Leconte, dans le rôle de la « petite cousine », a partagé son succès. Elle n'a que deux scènes; mais comme elle les a jouées! Quelle admirable actrice! La confession qu'elle fait de ses défaillances est un modèle de tact et de vérité. A mesure qu'elle avance dans le douloureux récit, la honte, le remords, la conscience qu'elle a de sa dégradation étranglent sa voix, pâlissent ses joues. On en a, comme elle, le cœur oppressé, la gorge serrée... Et je l'aime mieux encore, s'il est possible, dans la seconde scène. Elle se demande si elle doit céder aux instances de Juliette et lui révéler la trahison de son mari. Elle la regarde anxieusement; ses

yeux, pleins d'épouvante, reflètent ce combat intérieur. Cela, c'est du grand art.

Mlle Cerny et M. Grand ont été engagés spécialement pour interpréter les personnages de Christiane et de Jean Raidzell. Ce sont deux bonnes recrues et qui pourront rendre de sérieux services au Théâtre-Français. Mais il me semble que la pièce de M. Maurice Donnay aurait pu se passer d'eux et qu'elle eût trouvé tout ce qu'il lui fallait dans les éléments ordinaires de la troupe. Pourquoi M. Le Bargy n'a-t-il pas joué le rôle de Jean? Il s'y fût montré au moins égal à M. Grand par la distinction, la race et ce je ne sais quoi de « vibrionesque » (selon le mot de Dumas) qui lui appartient en propre et eût trouvé ici son emploi... Quant à celui de Christiane, je ne sais s'il a gagné à avoir pour interprète Mlle Cerny, au lieu de Mlle Sorel... C'est un rôle de coquetterie et de tenue qui est bien du ressort de Célimène. Je me plais cependant à reconnaître que Mlle Cerny y a déployé les aimables qualités de sa grâce un peu menue.

DUMAS, FILS

I

Reprise de *Francillon*.

En écoutant *Francillon*, mardi, à la Comédie-Française, j'évoquais, au fond de ma mémoire, la première représentation de ce célèbre ouvrage. J'y parvenais aisément. L'image nous en est restée présente. La soirée du 17 janvier 1887 est une des plus rayonnantes dont j'aie gardé le souvenir ; je ne vois guère à lui comparer que celle où naquit *Cyrano de Bergerac*. Il régnait dans la salle cette ivresse légère, ce parfait contentement, ce désir d'admiration, cette approbation unanime et sans réserve qui constituent l'atmosphère du grand succès théâtral.

Dès le lever du rideau, un courant sympathique s'était établi entre l'œuvre et l'auditoire, entre les comédiens et les spectateurs. Puis, de scène en scène, d'acte

en acte, la sympathie s'échauffant devint délire. Chaque mot soulevait des rires, de complaisants murmures, des gloussements de surprise et de joie réprimés par des « chut » impérieux, coupés par des tonnerres d'applaudissements. On acclamait la recette de la fameuse « salade » que susurrait, d'une voix tendre et spirituelle, Mlle Suzanne Reichenberg ; on se pâmait sur tout, sur l'art de Mlle Bartet et sur ses robes, sur l'impeccable correction de Frédéric Febvre, sur son « chic » de clubman, sur le nom d'Eugène (le garçon de la Maison d'Or), qu'il soufflait si drôlement à sa femme, tandis qu'elle lui contait l'odyssée de sa nuit d'orgie. On s'efforçait dans les couloirs de reproduire ses intonations : « Avez-vous remarqué comme il a dit : « Eugène...? » Quelle perfection ! Quelle nature ! » Et quand on regagnait son fauteuil, après les bavardages et les commentaires de l'entr'acte, la température avait encore monté de plusieurs degrés. Cette allégresse se nuançait d'étonnement ; on était stupéfait que Dumas fût demeuré si jeune en dépit de l'âge, et qu'il eût pu produire un fruit d'arrière-saison si savoureux, une œuvre si brillante, si hardie. Et puis le sujet de la pièce excitait une vive curiosité ; on n'en prévoyait pas le dénouement. Francine de Riverolles avait-elle ou non exécuté sa menace, consommé sa vengeance ? (Nous eûmes une sensation analogue à la répétition générale de l'*Énigme*, de M. Paul Hervieu.) L'auteur aurait pu imposer au public les plus folles conclusions, il l'avait dans la main, ardent et soumis, disposé à tout entendre, à tout accepter.

La représentation s'acheva en apothéose. Elle eut une profonde répercussion. Durant les mois qui suivirent, il ne fut point question d'autre chose. *Francillon !*

Francillon! Vous n'alliez pas au bal de l'Opéra sans être accueilli d'un « Ohé! Pinguet! »; sur les boulevards sans frôler le manteau et le chapeau Francillon; dans le monde sans déguster la « salade japonaise ». Les parodies se mirent à pleuvoir dru comme grêle. Chaque scène de genre eut sa petite Francillon qui vivait des miettes de la grande, *Franc-Chignon*, *Franc-Pignon*, *Franc-Guignon*... Le dictionnaire des rimes y passa.

Ce triomphe, égal aux plus retentissants de sa carrière, illumina la vieillesse de Dumas et l'emplit d'inquiétude, lui inspira la crainte de l'affaiblir en affrontant les risques d'une dernière bataille et s'ajouta aux raisons qu'il avait de s'ensevelir dans la retraite. Ainsi fûmes-nous privés de la *Route de Thèbes*, cette œuvre mystérieuse et vainement attendue.

L'ouvrage fait toujours bonne figure; j'avais peur que ses grâces ne fussent fanées; elles n'ont pas trop souffert des injures du temps; le premier acte surtout nous a paru délicieux; c'est un des plus brillants, un des plus solides qui soient au théâtre; il témoigne d'autant de force que de souplesse et d'un heureux équilibre qu'on ne rencontre pas au même degré dans les pièces antérieures de Dumas. Le caractère de l'héroïne est merveilleusement posé. On la devine tout de suite nerveuse, rongée par un tourment secret qui s'épanche en mots amers. Quand sa raisonnable conseillère Thérèse Schmidt cherche à l'apaiser, elle la bouscule; elle remet à leur place les amis de son époux, les trois anabaptistes Stanilas de Grandredon, Henri de Symeux, Jean de Carillac, qui veillent avec une importune sollicitude sur sa vertu : elle a, vis-à-vis de Lucien, d'adorables élans de tendresse et des accès de jalousie

les plus gentils du monde. Il faut que ce dernier soit une brute véritable pour y résister « — Dis-moi que tu m'aimes. — Mais oui, répond-il d'un ton distrait. — Mieux que ça. » Elle le pince amoureusement. Elle s'offre. Et lui, l'imbécile, la repousse. Le récit qu'elle fait de son mariage est un chef-d'œuvre, si joli qu'on en excuse l'extrême loquacité. La scène où elle lui pose son ultimatum peut encore servir de modèle. Cela est prompt, direct, cela s'enfonce comme un trait de feu dans l'esprit de l'auditeur. « Regarde-moi bien. Je t'aime passionnément; j'aime l'enfant né de cet amour ; je suis une très honnête femme et n'ai qu'une idée, c'est de continuer à l'être ; mais comme je tiens le mariage pour un engagement mutuel, comme nous nous sommes volontairement juré respect et fidélité, que je te suis fidèle et que tu n'as à me reprocher que d'avoir fait mon devoir, je te donne ma parole que si jamais j'apprends que tu as une maîtresse, une heure après que j'en aurai acquis la certitude, j'aurai un amant. Et je te promets que tu seras le premier à le savoir. » Voilà l'action engagée, le point d'interrogation posé...

Le milieu où se meut Francillon est peint avec une netteté et une hardiesse très franches. En 1887, on avait taxé d'exagération cette peinture. Mais non.... Les vingt ans écoulés en ont précisé, accentué la réalité. Lucien de Riverolles a introduit chez lui le débraillé moral de la mauvaise compagnie où il fréquente. Il a essayé, inconsciemment, de dépraver sa femme. Protégée contre le vice par son incorruptible innocence, elle ne s'est pas laissée glisser sur la pente, mais elle tolère dans son salon un certain laisser-aller très moderne; on y parle argot, on y conte des histoires

plus que salées, on la traite elle-même avec une excessive familiarité; et se mettant à l'unisson, elle dénoue ses cheveux devant ses hôtes afin qu'ils les puissent comparer à la chevelure de Rosalie Michon, — si longue « que l'on marche dessus quand elle va se coucher ». L'exposition est serrée, lucide, semée de traits éblouissants, dont pas un n'est superflu. Francine a plus que de l'esprit, elle a du cœur. Écoutez ce qu'elle dit à Lucien, lorsqu'il lui reproche bassement de l'avoir écarté pendant quelques mois du lit conjugal et y trouve une excuse à ses débordements : « Je n'ai jamais vu qu'on reprochât à une femme d'avoir fait son devoir de mère. Si tu étais forcé de prendre les armes et de faire campagne, crois-tu que j'aurais besoin de me distraire avec d'autres qu'avec toi? Je t'attendrais simplement à côté du berceau de mon enfant. La maternité, c'est le patriotisme des femmes, et le sang que vous êtes si fiers de verser pour votre pays, ce n'est que le lait que nous vous donnons... » Il y a, dans ces paroles — un peu trop cherchées, peut-être, un peu trop « écrites » — une sincérité d'émotion qui vous secoue. Il s'en dégage une impression de beauté...

Aux deux actes suivants, le plaisir s'affaiblit. Ils languissent, ils piétinent sur place, ils éveillent une sorte d'agacement qui provient de plusieurs causes assez faciles à déterminer.

Et d'abord ils contiennent plusieurs narrations du même fait. C'est beaucoup. Quatre fois les péripéties du bal de l'Opéra et du souper de la Maison d'Or nous sont retracées : par Francine, puis par le valet de chambre Célestin (qui l'a « filée »), puis par Stanislas, (qui est allé interviewer « Eugène »), puis par le clerc de notaire Pinguet. Et ces relations ont beau renfermer

chacune quelques nouveaux traits, elles ne laissent pas d'engendrer la monotonie...

Ensuite Francillon si aimable au début, finit par être ennuyeuse. Elle s'insurge, se roidit sans interruption; elle n'a pas une minute de détente. On voudrait surprendre en elle un abandon passager, un geste de faiblesse ; qu'elle eût une larme ou un soupir lorsque la bonne Thérèse la confesse maternellement au troisième acte. Rien. Ses yeux restent secs, sa voix fébrile et saccadée. Cette inexorable rigueur dans le « bluff » la rend presque inhumaine. Une personne qui joue si bien et si longtemps la comédie saura se défendre dans la vie ; — on n'a plus — mais plus du tout — envie de la plaindre. En somme, elle mystifie son époux, elle se « paye sa tête ». Ils sont quittes. Elle achève de nous irriter en se détournant de l'enfant, de cet enfant qu'elle prétendait chérir. Elle le cède à sa belle-sœur. Et quelles pitoyables excuses elle invoque à l'appui d'une telle conduite ! « A quoi bon ! Je ne me sens plus la force de lutter contre les instincts et les hérédités d'une race et d'empêcher le fils de tenir du père. Riche, gentilhomme, oisif, mon fils, à peine majeur, aura été l'amant des courtisanes les plus renommées... » etc. Une vraie mère ne parlerait pas ainsi, elle engagerait le combat et veillerait avec d'autant plus de tendresse sur le fruit de ses entrailles qu'elle le verrait plus menacé.

Décidément Francillon n'est qu'une pécore. Et c'est une phraseuse. Elle pérore. Elle sème le long de la pièce un nombre inconcevable de truismes frappés en forme de médailles. Elle fait son petit La Rochefoucauld. Sa méchante humeur s'aggrave de pédantisme. Elle s'en prend aux hommes, aux femmes, à la législa-

tion, à la société, à l'univers, et se montre scandalisée de ce qu'ayant acculé son mari au divorce, il appelle le notaire pour lui demander avis. « Dans une question comme celle-ci, question d'honneur, de vie, de mort, le mot notaire me fait un drôle d'effet. » (Dame ! Avec qui veut-elle que M. de Riverolles se concerte sur cet important événement?...) Tous les personnages participent au débat. Le beau-père récite une page de Brantôme, le sarcastique Stanislas épanche sa bile dans un couplet précieusement ciselé : « Nous sommes tous comiques. Le diable m'emporte si je sais comment ça finira d'être si comiques que nous le sommes ! » Récits, répliques, soliloques, plaidoyers, s'agglomèrent en d'énormes palabres, dont on ne saurait se défendre d'être excédé. Et voilà pourquoi le milieu et le dénouement de l'ouvrage nous communiquent une légère impatience, proche voisine de la lassitude.

De ceci, ne concluez pas au moins que *Francillon* soit une mauvaise pièce. Elle est excellente, mais elle renferme, avec les meilleures qualités de Dumas, la plupart de ses défauts. Elle a même l'avantage de résumer, comme en un raccourci vigoureux, son œuvre entière. C'est un miroir qui réfléchit les révolutions successives, et si j'ose ainsi dire, la « courbe » de son talent. Regardons-y de plus près.

Le théâtre de Dumas, considéré dans son ensemble, a passé par trois phases correspondant aux trois périodes de sa vie ; l'un et l'autre sont étroitement mêlés, ainsi que l'a fait remarquer M. Victorien Sardou en un pénétrant discours ; nul ne s'est plus constamment et plus fidèlement pourtraicturé que notre auteur ; ses pièces sont le reflet de ses états d'âme momentanés... Or, qu'y trouvons-nous?

Il vient au monde pendant que le colosse, son père, fonde avec Victor Hugo l'école romantique... S'il ne se jette pas lui-même (il est trop jeunet) dans la bataille, il en perçoit l'écho, il en subit l'influence, il s'en imprègne. Jamais ce baptême ne s'effacera, ses premiers ouvrages en portent la marque, ses derniers encore s'en ressentent. Dumas est mort dans la peau d'un vieux romantique impénitent. Mais il ne l'était point tout à fait à la façon des gilets rouges de 1830.

Il appartient à une génération moins flamboyante et plus réfléchie... Rappelez-vous ses propres déclarations... « Le comte de la Rivonnière (c'est-à-dire le père Dumas) vivait à une époque où la France avait la fièvre, où les individus comme les masses cherchaient à dépenser par tous les moyens possibles une surabondance de vitalité, poussés vers la vie bruyante par nature, curiosité et tempérament. Jusqu'à la fin ils restaient jeunes, d'une jeunesse incorrigible. »

A vingt ans, Dumas fils était moins jeune que ne fut son père à soixante, si jeunesse est synonyme d'insouciance. Doué d'une imagination de moindre envergure, il promenait autour de lui des regards attentifs, il s'analysait, il observait. La *Dame aux Camélias* est le résultat de cet effort. De conception romantique (la pitié pour la courtisane régénérée par l'amour est un des dogmes du romantisme), elle diffère de *Marion Delorme* de Hugo et de l'*Aventurière* d'Augier, en ce que l'auteur, au lieu de placer son héroïne dans un décor d'histoire, dans la France de Louis XIII ou dans l'Italie du seizième siècle, la copie d'après nature. Quelle audace! Marguerite Gautier n'est plus l' « hétaïre » vêtue de robes somptueusement archaïques, c'est la fille entretenue d'aujourd'hui, accompagnée de

son cortège de viveurs, de parasites, vue dans l'intimité de son deshabillé galant et de sa chambre à coucher. Par là, l'œuvre est révolutionnaire; elle inaugure l'entrée du réalisme au théâtre. Du 2 février 1852, date la fondation de la comédie de mœurs moderne... La *Question d'Argent*, le *Père prodigue*, *Diane de Lys* appartiennent au même cycle, sont tirés du même filon.

Mais attendez! Une nouvelle transformation s'opère en Dumas. L'étude de la vie ne lui suffit plus, il est pris d'un immense besoin de savoir; il prétend creuser le fond des choses. Lui, l'ignorant, l'écolier paresseux, qui a poussé en marge de la bohème paternelle et l'a prise en exécration, il s'enivre des lumières qu'il pense avoir acquises après sa vingtième année, il se croit en possession de la vérité, et comme tous les « autodidactes », il tranche, il le prend de haut, et si vous ne voulez pas vous laisser convaincre, il vous cravache de son impertinente ironie (Olivier de Julin, de Ryon, Lebonnard).

Encore un pas en avant. Avide d'instruction, pénétré de la grandeur de son rôle, jugeant la méthode directe d'observation insuffisante, Dumas fils est attiré par une passion violente vers la science où plutôt vers « les sciences »; il se les assimile avec une gloutonne avidité; tout lui est bon : sciences positives et sciences hypothétiques, physiologie, chimie, mathématique, chiromancie : « Cœur humain, corps humain, mystère », écrit-il. Il cite Hahnemann et Lavater, en attendant Mme de Thèbes. Ce gout du « scientifique » est une forme du goût du merveilleux. Dumas contemple le monde d'un œil étonné; il le voit plein d'énigmes et leur cherche où il peut, une explication. Un instant, il s'imagine, grâce au secours de la science, l'avoir trouvée. Et c'est alors, durant cette période, qu'il tourne — je ne dis pas

qu'il pose (car il est toujours de bonne foi) — au prophète. Il donne les solutions, il corrige les mœurs, refond les lois. Il sait que les conducteurs du genre humain, quand ils n'ont pas été de grands savants, ont été de grands prêtres. Ces deux caractères s'amalgament dans ses ouvrages ; des formules apocalyptiques s'y unissent aux termes techniques empruntés aux livres de médecine et d'histoire naturelle. Et c'est la série des pièces-thèses, chacune exposant une théorie, proposant un remède, pratiquant une opération chirurgicale : le *Fils naturel*, le *Demi-monde*, les *Idées de Mme Aubray*, la *Princesse Georges*, *Une visite de noces*, *Monsieur Alphonse*. Ces plaidoiries virulentes irriteraient le public, n'était le prodigieux talent qui s'y dépense, l'éloquence, la verve, l'ingéniosité de l'auteur, habile à trouver, pour appuyer ses démonstrations, des fables intéressantes, et la noblesse de son dessein, et la générosité de ses projets de réforme, dont on ne peut se défendre d'être touché. Encouragé par cet accueil, Dumas se multiplie ; aux pièces, il ajoute des préfaces qui en précisent l'objet, en prolongent la portée. Il produit des brochures « sensationnelles » ; sur toutes les questions, quelles qu'elles soient, il a son mot à dire, et il le dit bruyamment.

Alors il perd pied... De la curiosité scientifique il tombe dans une exaltation quasi religieuse. Il a ses visions comme saint Jean. Le don de seconde vue, qu'il s'attribue ingénument, lui fait embrasser l'avenir de la France, de l'Europe, de l'humanité. Il n'est plus seulement apôtre, il est demi-dieu, il a la prescience du futur. Il ne se contente plus de juger et de prévoir, il châtie. Il est le Justicier. De là l'étrange symbolisme de la *Femme de Claude* et de l'*Etrangère*, ouvrages

monstrueux, qui sont, à les clairement envisager, des monuments d'orgueil. Le Moi de l'écrivain s'y étale avec sa présomption de tout connaître et son ambition de tout résoudre, mais aussi avec ses colères vengeresses et son fier idéal de vérité et d'équité. En tuant ce « vibrion » de duc de Septmonts, il vise la destruction des parties gangrenées du corps social; en tuant Césarine, la « guenon du pays de Nod », il frappe la corruption qui l'épuise, dégradant l'homme et avilissant l'espèce.

Déjà, en 1869, il avait signalé par avance la catastrophe entrevue dans les brumes de l'horizon : « La *femme-animal* dévorera l'héritage, ce qui forcera la propriété à se reconstituer par le travail; elle détruira la famille, ce qui forcera celle-ci à se renouveler par l'amour. » Ces idées, mûries, cristallisées dans un cerveau en ébullition, sont le germe d'où la *Femme de Claude* et l'*Etrangère* devaient sortir.

L'œuvre de Dumas est donc l'image exacte des mouvements passionnés de son esprit : elle part du drame sentimental, traverse la comédie de mœurs réaliste, la pièce à thèse, pour aboutir au symbole.

Après l'*Etrangère*, il y eut une minute d'hésitation, suivie de recul. Un sûr instinct avertit le dramaturge qu'il faisait fausse route et demandait à la scène plus qu'elle ne pouvait donner. Sur le point de sombrer dans l'obscurité métaphysique, il se ressaisit, revint à ses anciennes formules et produisit coup sur coup *Denise* et *Francillon*, ouvrages parfaitement intelligibles et sains, et qui, par cela même, conquirent la foule. Toutefois, ils portent la trace des diverses évolutions de l'écrivain. *Denise* est une histoire d'amour et de larmes aussi émouvante que la *Dame aux Camélias*, mais

Thouvenin y conférencie, — Thouvenin, frère cadet de Rémonin, de Lebonnard, de Jalin, non moins éloquent, non moins bavard... *Francillon* est une peinture de mœurs, doublée d'une étude psychologique, mais on y sent poindre à chaque ligne, parmi les péripéties d'une aventure savamment nouée, l'humeur agressive du réformateur. Il est là, derrière ses personnages, les animant de son souffle, exprimant par leur bouche ce qu'il a soif de persuader. Le dialogue n'est qu'un feu roulant d'axiomes et d'épigrammes.

« Qu'y a-t-il de sérieux dans une vie où l'on entre sans le demander, d'où l'on sort sans le vouloir? Durant une quinzaine d'années, nous autres femmes, nous pouvons avoir quelque empire ; et tu ne veux pas que nous en profitions? Jusqu'à notre mariage, nous ne pouvons rien regarder ; à notre deuxième enfant, on ne nous regarde plus. » Et plus loin : « Les hommes sont lâches, les femmes sont bêtes ; faites donc un monde qui marche avec ça ! »

Qui parle de la sorte ? Francine de Riverolles ? Non, c'est Dumas... Il prétend établir l'égalité des deux sexes devant les devoirs du mariage. Il n'a bâti sa pièce que dans ce but, et ne le laisse pas oublier ; il nous impose de gré ou de force, son opinion ; il se sert pour l'étayer de toutes les marionnettes du drame... Stanislas, Henri, le marquis, Thérèse Schmidt : autant d'avocats qui présentent en bel ordre leurs arguments. Annette même, la candide Annette trouve le moyen de glisser, en guise de poivre, dans sa salade japonaise, des aphorismes amers. Il est curieux de l'écouter au premier acte : « J'ai appris à faire la cuisine, comme j'ai appris à lire, à écrire, à dessiner, à jouer du piano, à comprendre l'anglais et l'allemand, à chanter en italien, à monter à

cheval, à patiner, à chasser, à conduire, comme j'ai appris la valse en deux et trois temps, la polka et toutes les figures du cotillon... Pourquoi? Pour trouver un mari. Tout ce que font les jeunes filles, n'est-ce pas, messieurs, dans l'intention de vous plaire? Et ne doivent-elles pas s'efforcer d'être aussi parfaites que possible, pour *mériter l'honneur et la joie d'associer toute leur existence à quelques moments de la vôtre?* » Vous reconnaissez là le ton, les procédés, les méthodes, la phraséologie, dont l'auteur est coutumier. *Francillon* continue le *Fils naturel* et la *Princesse Georges*, avec, en plus, une certaine véhémence paradoxale, qui rappelle la *Femme de Claude*, l'*Etrangère* et la *Princesse de Bagdad...*

Evidemment, la pièce a quelque chose de tendu, d'artificiel, comme toutes celles que Dumas classait sous l'étiquette du « théâtre utile »... On y relève les mêmes faiblesses : abus de la doctrine et du verbe. Et ses mérites sont du même ordre : beauté de forme — exécution prestigieuse — et beauté d'intention, poursuite d'un idéal supérieur.

Dumas — ce sera sa gloire — fut le don Quichotte de toutes les nobles causes. Son œuvre n'est qu'une intrépide croisade. Le *Fils naturel* exalte la dignité de la mère devant l'égoïsme et le pharisaïsme bourgeois; *Mme Aubray* permet à la femme coupable de se relever socialement par l'amour qu'elle éprouve et qu'elle inspire ; dans *Monsieur Alphonse*, le pardon est accordé plus généreusement encore, plus humainement; dans le *Demi-monde* on voit la pécheresse rejetée à la duplicité et au mensonge par l'intransigeante rigueur de ses amants qui ne veulent pas croire à sa rédemption possible ; l'*Etrangère*, la *Femme de Claude* crèvent l'abcès

d'une société malade et concluent à l'amputation de ses membres pourris ; *Denise* réhabilite la fille trompée, à qui le malheur refait une virginité ; *Francillon* cloue au pilori l'époux infidèle, et légitime la révolte de l'épouse... L'homme qui s'est rué contre toutes ces forteresses de l'hypocrisie, de la lâcheté et de l'erreur peut contempler avec quelque orgueil le travail accompli. C'est notre Tolstoï, notre Ibsen. Il appartient à la race des libérateurs...

Je relisais la page célèbre où il apprécie le génie de George Sand :

« Mme Sand ne veut pas représenter purement et simplement, comme Balzac, ce que voient les yeux de son esprit ; elle veut montrer ce qu'entrevoient les yeux de son cœur. Elle part du vrai pour prouver le possible : elle dit : « Voilà comme il faudrait que l'homme fût ; voilà comme il faut qu'il soit un jour ; » ce qui ne l'empêche pas de donner un large part au réalisme et de faire graviter autour de son idéal des personnages qui tiennent bien sérieusement à l'humanité et que nous connaissons tous. »

Ce jugement que Dumas appliquait à l'œuvre de son amie, il aurait pu l'appliquer à la sienne propre : on ne saurait la mieux définir.

Mme Bartet joue toujours Francine de Riverolles qu'elle créa. Les vingt années qui nous séparent de cette époque lointaine ont passé sur elle sans l'effleurer. Elle est unique dans ce rôle. Et ce qu'il faut louer, ce qui est admirable, ce n'est pas seulement sa virtuosité, son charme, sa vivacité. Le soin qu'elle prend de dissimuler la roideur du personnage sous les grâces de la vie, c'est surtout l'harmonie intérieure qu'elle en fait jaillir, l'atmosphère morale qu'elle met autour. Cette

femme qui ne décolère pas d'un bout à l'autre de l'ouvrage, Mme Bartet l'empêche de choir dans la violence mélodramatique et dans la vulgarité ; elle lui communique l'énergie nécessaire à l'expression de ses sentiments, mais aussi elle lui garde une mesure, une distinction, une élégance de ligne toutes raciniennes. Elle l'enveloppe de pudeur, de fierté, d'honnêteté. C'est exquis.

II

Reprise de *Monsieur Alphonse.*

Un grand intérêt s'attache à la reprise des pièces célèbres, de celles surtout qui, comme *Monsieur Alphonse*, n'ont pas obtenu un succès banal, mais suscitèrent des polémiques et remuèrent l'opinion. L'ouvrage date de 1873. Reportez-vous à l'époque. Notre confrère Théodore Massiac s'est amusé à relever la liste des spectacles de cette même année. Le Vaudeville jouait l'*Oncle Sam* de Sardou ; Meilhac et Halévy donnaient aux Variétés, au Palais-Royal, de spirituelles petites comédies, *Toto chez Tata*, le *Roi Candaule ;* l'opérette renaissante, ramenée au ton de l'opéra-comique, triomphait avec la *Fille de Madame Angot*, de Charles Lecocq ; la Comédie-Française annexait à son répertoire le *Testament de César Girodot*...

Sur ce fond d'œuvres aimables, *Monsieur Alphonse* se détache vigoureusement, je dirai presque agressivement. Vous savez l'indifférence un peu dédaigneuse que les jeunes écrivains témoignent aujourd'hui à

Dumas fils. Ils lui reprochent ses défauts et s'en irritent; ils méconnaissent sa hardiesse d'esprit, son intuitive recherche des voies nouvelles, ce qu'il lui fallut d'audace pour affirmer certaines vérités et de talent pour les imposer au public. Dumas avait des lueurs de l'avenir; ce fut, quoi qu'on prétende, un précurseur. Dans la *Femme de Claude*, il y a, mêlée à beaucoup de fatras mélodramatique, une obscure divination du symbolisme ibsénien... Considérez impartialement *Monsieur Alphonse*, vous y trouverez en germe le futur « Théâtre Libre ». Les deux caractères d'Octave et de Mme Guichard égalent ce que les auteurs d'Antoine devaient, quinze ans plus tard, nous révéler de plus sincère, de plus amer, de plus âpre. Enfin dans la magnanimité du commandant Montaiglin, pratiquant le pardon des offenses, relevant la coupable agenouillée, nous apercevons déjà l'épanouissement de la pitié tolstoïenne, et cette notion, maintenant acceptée par suite de l'évolution des mœurs, que le mari, quelle que soit la légitimité de ses griefs, n'a pas le droit de s'ériger en justicier sourd et féroce...

Tout cela ne fut point accueilli sans résistance. Relisez les journaux, articles de critique, chroniques, échos mondains, où se reflète le sentiment moyen de la foule et qui portent l'empreinte des conversations courantes. Vous vous rendrez compte de la façon dont on devait parler de la pièce dans les cafés et les salons. On en louait l'art, le pathétique, l'éclat littéraire; on faisait des réserves sur les idées. On admirait le naturel et la rondeur de Mme Guichard (et peut-être cette admiration allait-elle davantage à l'interprète, Alphonsine, qu'au rôle même); on était choqué de l'excès de réalisme d'Octave; en dissertant sur son cas, on affec-

tait des mines de pudeur effarouchée... et de ne le remuer que du bout des doigts, avec des pincettes. Quant au commandant de Montaiglin, c'est bien simple... on ne comprenait pas... Cette figure semblait éclose dans l'imagination romanesque de Dumas, on la qualifiait poliment de chimérique, ou impertinemment de grotesque On caricaturait la silhouette de l'acteur Pujol, en le montrant les yeux levés au ciel, les mains étendues, raide comme son sabre, psalmodiant et bénissant. La fameuse phrase : « Relevez-vous, créature de Dieu » était passée en manière de plaisanterie dans la langue familière... Sarcey se refusait à discuter les « théories philosophiques de l'auteur » (qu'il jugeait extravagantes ou, pour le moins, hasardeuses) et restreignait son étude au strict point de vue théâtral... Le seul personnage sur lequel tout le monde s'attendrît et qui se conciliât la bienveillance générale, c'était la victime de M. Alphonse, Mme de Montaiglin; on la plaignait, on s'associait à ses tortures de mère; la grande scène du second acte, où dans un élan d'exaltation douloureuse, elle laisse échapper le secret de sa maternité, faisait répandre des larmes. Cette scène assura le triomphe de l'ouvrage en échauffant à propos les spectateurs que choquaient le cynisme d'Octave et la vulgarité de sa maîtresse... Sans les pleurs de Mme de Montaiglin, il n'eût obtenu qu'un succès d'estime — peut-être moins encore. Le sûr instinct de dramaturge de Dumas avait placé l'antidote près du poison, le personnage conventionnel, et « sympathique » auprès des personnages vrais et cruels. Le tout, formant bloc, était allé aux nues, chacun découvrant dans l'œuvre un coin qui lui plaisait, ceux-ci en goûtant la franche réalité, et ceux-là l'émotion.

(Vous remarquerez que les grands succès s'achètent le plus souvent à l'aide de tels compromis et que le public accorde de préférence son enthousiasme aux pièces qui renouvellent ses sensations, sans toutefois bouleverser trop brutalement ses habitudes.)

De ces impressions premières, que subsite-t-il? Quel effet produit, après trente-quatre ans, *Monsieur Alphonse?* L'œuvre paraît à la fois jeune et vieille, vivante et caduque. C'est très singulier. Il semble qu'elle ait éte écrite par deux auteurs différents dont l'un aurait modelé la gémissante figure de Mme de Montaiglin, et l'autre les expressives physionomies de Mme Guichard et d'Octave... Ces derniers sont impérissables, définitifs, pétris en pleine chair, criants d'humanité...

Et d'abord Mme Guichard. Elle est digne de Molière, traitée à larges traits, gras et forts, comme Dorine, comme Mme Pernelle. Le contenant, le contenu, le profil, le langage, tout en elle est harmonieux et se tient logiquement. De basse extraction, ancienne fille d'auberge, servante maîtresse devenue riche par un mariage *in extremis*, ayant la vigueur physique d'un cheval (elle le proclame comiquement), de gros bras, de grosses mains, de grosses joues, une taille « hommasse », elle doit nécessairement être attirée par son contraire. Et son contraire, c'est Octave, joli garçon, élégant, de bonne tenue, symbolisant le « monsieur distingué » que, par définition, elle aimera. Il s'impose à son respect en même temps qu'à sa tendresse ; elle est subjuguée par ce qui est en lui et dont elle se sent dépourvue : le brillant des manières, les raffinements de l'éducation. Il est, pour elle, un être de race aristocratique, d'essence supérieure. D'où cette sorte d'agenouillement qui se lit dans ses yeux, dans l'accent de

sa voix, dans la jalouse et rageuse expansion des mots passionnés qu'elle lui jette au visage quand elle flaire de sa part quelque velléité de trahison :

« Ah ! que tu me connais bien, que tu sais bien que je ne puis me passer de toi ! Malheureuse que je suis ! Quel empire as-tu donc sur ma volonté, et que me sert d'être forte comme un cheval ? Tu me mènes comme tu veux. C'est que, en effet, tu es d'une autre race que moi ; tu as des petits pieds, tu as des petites mains ; *c'est toi la femme.* Et tes yeux, et ta voix ! Je t'adore et j'ai envie de t'étouffer ; ça ne me serait pas difficile, et je te suis soumise comme un chien. (*Avec une sorte de rugissement de colère.*) Ah ! ah ! je t'aime trop ! »

Elle est entièrement possédée. Rien ne pourra l'arracher à ce servage du cœur et des sens. Il est vrai qu'elle chasse Octave au dénouement, mue par une impulsion d'indignation généreuse et pour mériter l'estime de Montaiglin. Mais le lendemain il frappera à sa porte, repentant, câlin, impérieux ; il la reprendra dans une étreinte. Et la lutte continuera entre eux, acharnée, coupée d'assauts et de trêves, ceux-là de plus en plus furieux, celles-là de plus en plus rares. C'est une bataille où les deux adversaires usent de leurs armes : Octave de ses armes de coquette, la veuve Guichard de ses armes de brave homme. Elle l'a dit : « La femme c'est toi. » Cette interversion morale des sexes est indiquée par Dumas avec une merveilleuse netteté. Mme Guichard n'a pour se défendre contre l' « ennemi » que sa bonne foi véhémente, sa colère, sa défiance villageoise, le clairvoyant instinct d'une jalousie presque animale qui lui fait subodorer, si l'on peut dire, les tromperies et les pièges.

J'analyse ces personnages comme s'ils étaient uni-

versellement connus. Et sans doute le sont-ils... Mais les pièces les plus fameuses sont toujours ignorées de quelques-uns. Je vous rappelle donc brièvement le sujet développé par Dumas.

Octave a séduit une jeune fille, Raymonde, et l'a rendue mère. L'enfant, Adrienne, élevée chez des paysans, a reçu de loin en loin la visite d'une dame mystérieuse, et d'un monsieur qui se présente sous le nom de M. Alphonse. Or, Raymonde est d'autant plus obligée de se cacher qu'elle s'est mariée, qu'elle a épousé un officier de marine, M. de Montaiglin, à qui elle n'a pas eu l'honnêteté d'avouer sa faute... D'autre part, Octave va convoler avec la mûre et richissime Mme Guichard. Il a l'idée d'amener chez M. de Montaiglin la petite Adrienne. Etant le fils d'un des plus chers camarades de l'officier, il peut lui demander le service de recueillir à son foyer cette enfant naturelle, qu'il prétend avoir eu d'une liaison malheureuse et passagère. Ainsi, par cette ingénieuse combinaison, la mère et la fille seront réunies sans qu'il en résulte aucun scandale. Mais Mme Guichard se jette au travers. Un adroit espionnage lui a révélé l'existence de la petite Adrienne. Elle veut, en l'adoptant, donner à Octave une preuve de dévouement et d'affection... Elle fait de cette adoption la condition absolue du mariage... Octave, après avoir rendu sa fille à Mme de Montaiglin, est contraint de la lui retirer... Et c'est alors que l'orage éclate...

Dans toutes ces scènes, le caractère d'Octave se modèle avec un relief saisissant. Octave — observez-le bien — c'est l'arriviste du théâtre actuel, le « mufle » qui se proclame orgueilleusement « surhomme ». Il est étonnamment moderne. Ecoutez-le quand il essaye de

justifier ses actes. On croirait entendre le Chambalot des *Mouettes*, de M. Paul Adam... « Au lieu de déplorer cet événement, dit-il à Raymonde, voyons ce que nous pouvons en extraire d'agréable. Je vois la vie telle qu'elle est; j'ai juré de n'être dupe ni des choses, ni des gens »... Et plus loin, aux protestations sentimentales de la mère désolée, il oppose des arguments secs et pratiques : « Il ne vous importe guère que mon mariage soit rompu. Cela m'importe un peu plus à moi. Mme Guichard dira tout à votre mari. Il faudra que je me batte avec lui, qu'il me tue ou que je le tue. Et dame, je ferai mon possible pour n'être pas tué. Chacun pour soi ! » Animal de proie, il ne recherche que la satisfaction de ses appétits. Pour les assouvir, rien ne lui coûte; il renverse les obstacles qui le séparent du but, ou plutôt il les tourne, car il manque de la mâle énergie des conquérants, et n'ayant pas la force, il emploie la ruse. « La femme c'est toi ! » lui crie Mme Guichard. C'est bien plutôt une « fille ». Il a l'âme vénale et veule des basses prostituées. Lorsqu'il se sent en mauvaise posture, il plie, il rompt; devant devant l'œil sévère de M. de Montaiglin, il perd contenance, il balbutie. Mais il prend sa revanche dès qu'il n'a plus devant lui que Mme de Montaiglin, et Mme Guichard. Il domine l'une par la crainte; il se sait aimé de l'autre. Alors, il redresse la tête, il exerce son odieux chantage avec un raffinement de tortionnaire et une secrète joie. Il se venge, sur de pauvres créatures à sa merci, des humiliations qu'il a essuyées. Cela caresse sa vanité; il y trouve comme une obscure réhabilitation. Très bon psychologue, il pénètre leurs sentiments, il en joue en virtuose. Il n'ignore pas l'amour profond de Raymonde pour sa fille, l'ardent désir

qu'elle a de la garder près d'elle ; il lui trace insidieusement le tableau du bonheur qu'il lui apporte :

« Vous auriez eu Adrienne perpétuellement à vos côtés ; vous auriez pu l'aimer, l'embrasser à la face de tous... Vous ne voulez pas? N'en parlons plus. Je vais la remmener. Je la confierai à une étrangère qui la conduira en Amérique... »

Ce ton détaché, ce persiflage sournois, cette indifférence du sort réservé à l'enfant percent le cœur de la mère. « Quel plaisir vous avez à faire souffrir ! » gémit-elle... Afin de la troubler davantage, il a eu soin de laisser la petite Adrienne à l'auberge voisine, sachant que sa présence rendra la tentation torturante, irrésistible... Octave est de premier ordre en ce genre de travail ; il est le plus savant des maîtres chanteurs...

Mme Guichard, il l'impressionne autrement, en tenant en haleine, sans avoir l'air d'y toucher, sa jalousie, ce qui est une façon d'exaspérer son amour. Elle veut l'avoir à elle seule, et souffre de penser qu'il a pu aimer, être aimé en dehors d'elle. Octave sent la un point vulnérable ; il y enfonce le dard de sa coquetterie malfaisante ; il « fait sa catin » avec cette bonne grosse femme trop éprise. Quand elle l'interroge, le cœur crevé de dépit, sur son ancienne maîtresse, il prend une attitude pénétrée, comme si les questions qu'on lui pose éveillaient de mélancoliques et doux souvenirs :

— Tu l'as aimée?

— Oui.

— Beaucoup ?

— Beaucoup.

— Longtemps?

— Jusqu'à sa mort.

— Malheur!

Est-ce assez nature!... L'excellente Mme Guichard étouffe de colère; elle a envie de bourrer de coups de poing ce polisson d'Octave, mais jamais elle ne fut si amoureuse. Elle le déteste et l'adore. Et lui, qui suit tout cela du coin de l'œil, en jouit. Son flegme ironique susurre : « Va, va, grimpe à l'arbre; je te tiens; tu m'as dans la peau; je suis plus fort que toi. »

En faut-il conclure qu'il soit méchant? Pas précisément... Il est égoïste, persuadé de la légitimité de tout acte qui lui procure un profit, très étonné au fond qu'on lui reproche de s'unir avec une femme riche et « blette »; il ne voit dans ce mariage qu'un contrat commercial; elle lui donne de l'argent, il lui donne du plaisir. Quoi de plus normal que cet échange? Plus tard, si les écus de la brave dame assurent son bonheur matériel, il deviendra peut-être honnête homme, galant homme; il aura des principes... pour les autres; il fera parade de beaux sentiments. Mais n'exigez pas qu'il s'impose aucun sacrifice, ni qu'il se gêne en quoi que ce soit. Ceci lui semblerait monstrueux. C'est un modèle achevé d'amoralité, d'inconscience.

Tous ces traits ont été ramassés, pétris par Dumas avec une puissance de création géniale. Le couple d'Octave et de Mme Guichard vit d'une vie intense; il n'a pas bougé, inaccessible aux injures du temps, supérieur aux fantaisies de la mode, fondé sur l'observation de vérités éternelles. Par opposition, il fait paraître factices les autres personnages du drame.

Nous ne sommes pas loin de partager, à l'endroit de M. de Montaiglin, les préventions des premiers spectateurs. Et pourtant, à l'examiner de près, cette figure ne manque ni de pureté ni de beauté. Au premier acte,

Montaiglin agit et parle fort noblement ; il donne à Octave de bons conseils et dans une forme assez élevée : « Tu as trente-trois ans, l'âge où l'homme, en possession de toute sa force, peut prouver toute son énergie, toute sa dignité,.. » etc. Il est parfait quand, Octave lui ayant demandé de recueillir sa fille, il lui dit simplement : « Amène-la. » Pas de vaines phrases : rien qu'un geste, un beau geste. Il est très « chic ». encore, au troisième acte : « Reconnais-tu ta fille? » dit-il à M. Alphonse. Et comme celui-ci tergiverse, il se tourne vers le notaire, et tranquillement : « Mettez mon nom... » Cet officier de marine a de la grandeur. D'ou vient qu'il nous semble ennuyeux, figé dans une pose conventionnelle ? Cela tient principalement à la scène qui provoquait en 1873 le délire du public...

Remettons-nous en mémoire la situation... Montaiglin est assis devant son bureau ; il annonce à sa femme que la jeune Adrienne, qui leur avait été confiée le matin, va leur être retirée. Raymonde le supplie de n'y pas consentir. Il répond très sensément, qu'il faut respecter le droit absolu qu'a un père de disposer de nos enfants. Nouvelle protestation de Raymonde, qui s'anime s'emporte, et dans un mouvement de révolte, se trahit. Il s'est levé ; il lui a saisi les mains ; les yeux dans les yeux, il s'écrie :

— Raymonde, c'est ta fille !

Et elle (je copie le texte de la brochure) » se jetant dans ses bras avec un cri d'aveu, de repentir et de confiance » :

— Ah !...

Et lui « après un silence » :

— C'est bien... Nous la garderons.

Suivent les développements que vous savez, la clé-

mence de Montaiglin, ses mots évangéliques : « Créature de Dieu, être vivant et pensant qui as failli, qui as souffert, qui te repens, où veux-tu que je prenne le droit de te punir? » Nous ne lui reprochons pas de dire ces choses, mais de les dire trop vite, de ne pas laisser voir le terrible orage qu'une telle révélation doit allumer dans son cœur. Un homme est un homme ; un homme amoureux ne reste pas insensible à l'indignité de l'être aimé. Or, Montaiglin aime Raymonde. Son langage, son attitude depuis le début de la pièce nous donnent la certitude de cet amour. Comment expliquer que sous le coup de fouet de l'aveu, sa jalousie ne s'éveille pas, ni son inquiétude? Sait-il, en somme, si la liaison de Raymonde et d'Octave, antérieure au mariage, n'a pas eu de suites? Qu'il ne doute pas d'elle, je le concède; mais de lui? Il arrive qu'un misérable domine une femme et obtienne d'elle, par la terreur, des faveurs qu'elle n'ose refuser. Pas une de ces angoisses ne l'effleure. Au lieu d'arriver au pardon par un effort de bonté et de vertu, il y vient sans étapes, du premier coup. Cette erreur psychologique communique au rôle une sorte de sérénité mystique qui lui enlève toute apparence de réalité....

Et cette impression ne se corrige pas à la réflexion; elle s'aggrave. En effet, la faute commise par Raymonde est une de celles dont l'âme délicate d'un Montaiglin doit être le plus profondément blessée. Elle a manqué envers lui de loyauté : quand il l'a épousée, elle n'a pas eu un élan de confiance, de franchise ; elle s'est abaissée à jouer avec lui, le soir des noces, la honteuse comédie de la fausse Agnès (l'auteur voudrait détourner notre imagination de ces images, mais elles nous poursuivent malgré nous).

Et voilà le vice fondamental de la pièce... Dumas exige que nous nous intéressions à une héroïne qui n'est pas intéressante; il réussit, par un prodige d'adresse, à « mettre dedans » une partie du public. J'ai entendu des bruits de mouchoir pendant la grande scène d'explication conjugale... Je ne crois pas que les gens qui y « allaient de leur larme » fussent sérieusement émus. Quelque chose malgré tout devait les gêner, la voix de la logique et du bon sens leur murmurer à l'oreille : « Raymonde n'a pas le droit de le prendre de si haut. Ce qu'elle reproche à Octave, elle l'a fait. Comme lui, elle a menti, elle s'est vendue, elle a épousé le sac d'un vieux mari... »

L'objection est irréfutable : Dumas a bien essayé, dans sa préface, de la détruire; il n'y réussit pas. On croit rêver en voyant les arguments qu'il invoque à l'appui d'une trop mauvaise cause. « Raymonde, écrit-il, appartient à cette classe moyenne où les convenances sociales sont moins nombreuses et moins exigeantes. Je ne pouvais la prendre que là, pour qu'elle fût *intéressante* et *vraie*... Au-dessous, dans le peuple, pas de secrets à garder, pas de mensonges à faire, pas de préjugés à respecter... Il faut bien peu connaître les femmes pour reprocher à Raymonde son silence... Où est la femme qui avoue sa faute, *quand elle n'est pas forcée de l'avouer ?*... Je ne pense pas qu'un prêtre ayant reçu la confession d'une femme adultère lui ordonne de tout révéler à son mari... La faute de Raymonde est ignorée. Pourquoi la divulguer à tout le monde, à lui surtout? *Elle a peur du mépris*... » Raisonnement fâcheux. Comment le grand, le généreux esprit de Dumas a-t-il pu y souscrire? C'est parce que Raymonde a peur du mépris qu'elle est méprisable. *Vraie* peut-être, elle n'est

pas *intéressante :* et c'est le visible effort de l'écrivain pour la rendre telle, qui imprègne son œuvre de fausseté... Joignez encore quelques défauts : les petits moyens du dénouement, le cri d'effroi arraché à la mère par la chute simulée de la jeune Adrienne dans le jardin; la trop élégante verbosité de cette enfant, élevée chez des villageois et qui s'exprime comme docteur en Sorbonne. Il est évident que la pièce n'est pas, au sens absolu du terme, un chef-d'œuvre. Les chefs-d'œuvre sont rares. Mais elle renferme des parties de chef-d'œuvre : les figures de Mme Guichard et d'Octave, toutes deux sculptées dans un marbre indestructible.

Je vous vois sourire. Les meilleurs rôles, les seuls bons rôles de *Monsieur Alphonse* sont les rôles *amoraux*. Les rôles *moraux*, ou visant à l'être, sont détestables. M. Nozières n'a pas manqué de le faire remarquer. « On a reproché, dit-il, à M. Sacha Guitry de nous avoir montré dans la *Clef* un personnage répugnant et une quadragénaire hystérique. Je crois bien que Dumas fils aurait subi les mêmes attaques s'il avait donné hier, pour la première fois, *Monsieur Alphonse* »... N'en déplaise au spirituel critique du *Gil Blas*, je n'aperçois pas d'assimilation possible entre *Monsieur Alphonse* et la *Clef*. De ce qu'il y a, dans une pièce, des personnages *amoraux*, il ne s'ensuit pas que l'œuvre soit *amorale*... Je veux bien que l'Octave de Dumas soit l'équivalent du pleutre de M. Sacha Guitry, mais ils sont placés dans des atmosphères toutes différentes... Rouvrons la préface :

« A ce type d'ignominie, Alphonse, représentant l'homme protégé par la loi, qui abandonne son enfant, je devais opposer ce type de grandeur, Montaiglin, représentant l'homme éclairé par sa conscience qui absout le coupable et recueille l'abandonné. »

D'un bout à l'autre de l'ouvrage, l'intention de l'auteur s'affirme. Alphonse ne reçoit que des mots de mépris : mépris hautain de Montaiglin. (*Tu ne me gênes pas sur la terre ; nous ne nous y rencontrerons pas ; nous ne parlons pas la même langue*) ; mépris haineux et sanglotant de Raymonde. (*Les hommes comme vous n'ont rien à se reprocher*) ; mépris injurieux et cinglant de Mme Guichard (*Pourquoi n'as-tu pas épousé la mère ? Elle était donc pauvre ?... Va-t'en, tu peux garder ce que je t'ai donné...*) A la fin, Octave est congédié, honni de tous, couvert d'opprobre. C'est la sanction que Dumas a formellement voulue. Et j'accorde que Raymonde pourrait, en considération de ses propres faiblesses, avoir un peu plus d'indulgence et de douceur. J'accorde encore que Mme Guichard se montre bien rigoureuse envers cet amant, dont elle fut la complice au demeurant, puisqu'elle trompa avec lui son époux défunt ; j'accorde que l'inflammable veuve ait dans cette circonstance manqué de vertu. Mais quant à la confondre avec la « quadragénaire hystérique » de M. Sacha Guitry, non, cent fois non ! Elle n'est ni hystérique, ni vicieuse ; ce n'est pas elle qui s'écrierait, comme au second acte de la *Clef* : « Ne me dis pas que tu m'aimes ; ce sera plus excitant ! » L'amour, c'est sa vie, l'amour complet, des sens et du cœur. Elle est tout dévouement, toute effusion. En elle point de curiosité, point de névrose ; elle est saine, solide, vaillante, haute en couleur, la vraie fille du peuple dont le sang n'est pas gâté ; sa jovialité épaisse et large a des retours comiques d'attendrissement. Et c'est par là qu'au lieu de nous répugner, elle nous charme...

Sauf le seul Octave, tous les personnages du drame ont de la sensibilité, de la bonté, sont accessibles aux

mouvements désintéressés, susceptibles de remords : la pièce entière évolue autour d'une idée de relèvement et de justice...

Jamais Dumas ne s'est mieux appliqué à dégager la leçon d'une pièce de théâtre. Sa laborieuse préface en fait foi. Il y accumule, avec une abondance un peu indigeste, les déclarations de principes, les sermons, les théories sur les devoirs respectifs des époux, sur le rôle du mari *prêtre du foyer*, *protecteur du faible :* « Il n'existe pas d'homme comme Montaiglin, ai-je entendu dire, à propos du dénouement. Tant pis s'il n'y en a pas, car il faut qu'il y en ait. Il n'en faut qu'un sur cent, sur mille, pour que l'exemple domine et pour que le bien et l'idéal triomphent finalement. D'ailleurs, *je n'ai pas à vous montrer l'homme tel qu'il est, mais aussi tel qu'il pourrait, devrait et doit être* »...

Et quant au ridicule qui s'attache (ou s'attachait alors) à la clémence maritale trop aisément accordée, Dumas en lave son héros :

« On a prétendu que Montaiglin amnistiait Raymonde aux dépens de son honneur à lui. Où avez-vous vu que l'honneur d'un homme puisse être compromis par la faute de sa femme? Notre honneur ne peut être compromis que par un acte émanant de nous-mêmes, de notre propre volonté. »

Enfin, pour conclure :

« Il y a bien des hommes comme Alphonse, qui perdent les femmes. Pourquoi n'y en aurait-il pas comme Montaiglin, qui les sauvent? »

C'était, dans la pensée de Dumas, l'objet même de l'ouvrage. En l'écrivant, il se proposait un enseignement moral Et je pressens ce qu'on va me dire : La thèse esquissée par l'auteur, ses intentions réforma-

trices se trouvent reléguées au second plan. Toute cette moitié de l'ouvrage est périmée. Ce n'est plus cela qui nous séduit, c'est la vérité des caractères, le savoureux réalisme de la servante d'auberge et de son amant. La pièce, réduite à ce couple immortel, n'en serait que plus solide et plus forte.... Eh bien, sincèrement, je ne le pense pas. Le rôle de Montaiglin était nécessaire au développement du rôle d'Alphonse, de même que le rôle de Mme Guichard avait besoin du rôle de Raymonde pour arriver, par contraste, à son plein relief... Et puis, on peut sourire des idéologies de Dumas. N'empêche que sa noblesse d'âme, partout répandue, réchauffe l'œuvre, l'empêche de crouler dans la sécheresse et la bassesse, la rend attachante, l'élève, la vivifie... Allez revoir *Monsieur Alphonse*. Vous y goûterez un grand plaisir.

Il est stérile d'écraser les nouveaux interprètes sous la comparaison de leurs prédécesseurs. Je n'ai pas vu Alphonsine, créatrice de Mme Guichard; je présume, d'après les témoignages contemporains, qu'elle imprimait au personnage une rondeur, une cordialité délicieuses. Mais quoi! Alphonsine n'est plus. Il faut se passer d'elle. Mme Thérèse Kolb y met apparemment moins de joie exubérante, moins d'ampleur. Elle est intelligente et correcte; elle traduit avec fidélité les indications du texte. Il ne lui manque qu'un peu d'envergure et de tempérament. Mlle Cécile Sorel est une comédienne très savante et très souple — rappelez-vous *Poliche;* — malgré tout son art, elle n'a pu ramener à la simplicité le rôle mélodramatique de Raymonde; elle y prodigue les cris pathétiques et les belles attitudes. M. Grand faisait Alphonse. Il s'est efforcé de féminiser son visage, d'atténuer la vigueur habituelle de son jeu.

Il est presque trop humble. Il semble se douter de l'infamie de sa conduite. Octave n'a point de ces timidités ; il s'épanouit dans l'inconscience ; et s'il essuie une larme hypocrite en s'en allant, ce n'est point qu'il ait honte de lui-même, c'est dans l'espérance d'attendrir la vulnérable Mme Guichard et pour préparer l'assaut qu'il compte lui livrer le lendemain. M. Duflos a joué Montaiglin avec beaucoup de fermeté et de tact ; Mlle Bovy — une jeune débutante — a dessiné finement la silhouette d'Adrienne, la petite fille prodige qui « ne gaffe jamais ».

ÉMILE FABRE

I

THÉATRE-ANTOINE : *La Vie publique* (reprise), pièce en quatre actes.

Nous avons revu avec grand plaisir la *Vie publique* de M. Émile Fabre...

Cet écrivain est une des plus fermes espérances de notre jeune théâtre. Son œuvre déjà considérable, ce que nous savons de son passé, son dédain des grossiers moyens de réclame (ce n'est pas lui qu'on s'avisera de baptiser le « bluff à la mode »), sa simplicité sous laquelle se devine un fond robuste de solidité morale, tout cela lui constitue une physionomie particulière, qui s'impose au respect, en même temps qu'à la sympathie...

Comment ce talent s'est-il formé? Les reporters, avides d'informations, nous l'ont appris. Émile Fabre

est d'origine lorraine ; mais de bonne heure il quitta sa patrie. Ce fut un déraciné. Son père, administrateur ou régisseur de théâtre, courait le monde, emmenait à sa suite le gamin, qui s'emplissait les yeux d'un spectacle éternellement mouvant, campant tantôt dans une ville de France, tantôt aux confins du désert, en Tunisie, en Égypte. Il rendait tous les services que comportaient son âge et sa situation; il jouait des bouts de rôle, remplaçait le souffleur, et, selon la vieille et savoureuse expression, il « mouchait les chandelles ». C'est miracle qu'il ne soit pas devenu un pauvre petit « cabot », à la cervelle routinière et déprimée... Il aurait pu aussi prendre en exécration ce métier, — le plus misérable, quand il n'est pas le plus heureux et le plus brillant... Mais le « don » était en lui, cette mystérieuse aptitude qui fait que l'on naît auteur dramatique. Possédé de l'amour du travail, achevant de bric et de broc son éducation, il finit par se fixer à Marseille, où un avocat fameux, une gloire locale, — Me Nathan, le prit pour secrétaire. Ce fut sa véritable école... Il vit passer dans le cabinet du « patron » le flot de la politique et des affaires (trop souvent mêlées ensemble), les marchandages, les tripotages, les dissensions, les querelles, les passions provinciales, ce qui bout et fermente dans la cuve d'une grande ville — et d'une ville du Midi ! Ses impressions recueillies, ses notes classées, il se mit à la besogne. Et tout de suite, il montra que le théâtre n'était pas, à ses yeux, un vain amusement; il ne brocha point de vaudevilles ni d'opérettes, il prit contact avec Shakespeare et composa un *Timon d'Athènes ;* puis il aborda la comédie de mœurs ; il fit jouer l'*Argent*, que le flair d'Antoine découvrit et révéla à Paris, pièce incomplète, maladroite, mais singulièrement

âpre et vigoureuse. Le *Bien d'autrui*, la *Vie publique*, la *Rabouilleuse*, les *Ventres dorés* vinrent coup sur coup, en quelques années, attester la fécondité de M. Fabre. Encore au début de sa carrière, il est aujourd'hui en pleine veine de production, à cette période où les idées affluent et se battent pour sortir. On sent qu'il a beaucoup de choses à dire et qu'il a hâte de les dire. C'est la généreuse impatience de la jeunesse. S'il continue comme il a commencé, nous aurons en lui un puissant dramaturge. Mais déjà, dans ce qu'il a donné, un tempérament s'affirme dont, vraisemblablement, les traits essentiels subsisteront. Tâchons de le définir.

Et d'abord, un goût naturel incline M. Fabre vers les grands sujets. En cela il a quelque ressemblance avec M. Brieux. Et par « grands sujets », il faut entendre ceux qui ont une portée philosophique très générale et se rattachent aux problèmes sociaux. Il est manifeste que les subtilités de la psychologie amoureuse intéressent médiocrement l'auteur des *Ventres dorés*. Un abîme le sépare de M. de Porto-Riche. Les mille aspects du roman de l'adultère ne fixent point sa curiosité. Elle s'attache de préférence aux mouvements de la foule, aux bruits du forum, à ce qui trouble et agite la « cité ». Il aime la place publique plutôt que l'alcôve. Il n'a point d'affinité pour les grâces, les caprices, les duplicités féminines. Il est honnête d'intention, profondément sain. Je ne sais pourquoi, mais je songe, en le lisant, aux huguenots d'autrefois, fermes d'esprit, droits de cœur, pétris de vertus familiales et civiques, de profil un peu sévère, et ne s'arrêtant pas à batifoler parmi les bagatelles... M. Fabre n'est nullement — oh ! mais pas du tout — un littérateur de décadence...

Dans la *Vie publique*, il donne sa mesure. Cette

œuvre remarquable — la seconde ou la troisième qu'il ait écrite — montre bien de quelle façon il comprend le théâtre, ce qu'il attend de cet art, ce qu'il prétend lui faire exprimer. Elle renferme une analyse psychologique jointe à un tableau de mœurs... Un caractère évoluant sous la pression des circonstances, se débattant dans un milieu peint avec précision ; autour de la figure centrale, sur qui la lumière se concentre, quantité de silhouettes épisodiques destinées à la mieux expliquer, à la mieux éclairer. Voilà ce qu'est la *Vie publique :* une pièce bâtie selon les procédés de l'ancienne comédie, et en ce sens, tout à fait classique (jadis elle se fût appelée l'*Ambitieux*, le *Politicien*, comme il y a le *Misanthrope*, le *Tartuffe*, le *Joueur*, le *Distrait*). Cependant elle contient un élément plus moderne et qui la rattache plus étroitement à nous : c'est le réalisme de l'atmosphère où elle se meut, le grouillement et les parfums de la rue dont les personnages sont, de quelque manière, enveloppés Cette fièvre extérieure s'ajoute à leur fièvre intérieure ; elle entre par les portes, par les fenêtres ; ses grondements se prolongent dans les coulisses ; elle participe à l'action, la domine, l'entraîne en un élan furieux. M. Fabre a donc justement intitulé son ouvrage la *Vie publique*. Ce titre était lourd à soutenir. Et c'est déjà un rare mérite de n'en avoir pas été écrasé.

La méthode employée par M. Fabre présente d'immenses avantages, dont le principal est la clarté. Vous prenez un type ; vous marquez exactement les étapes qu'il parcourt, les assauts qu'il subit, leur répercussion sur sa sensibilité, sa mentalité, les révolutions successives qui, progressivement, le modifient... Cela est aisé à suivre et très agréable au spectateur français, épris

de netteté et de logique. Mais il existe aussi de petits inconvénients. Pour rendre plus saisissante l'antithèse entre le point de départ et le point d'arrivée, l'auteur en exagère le relief, et voulant mieux accentuer son caractère, il le fausse. M. Émile Fabre n'est pas entièrement à l'abri de ce reproche. Jugez-en...

La thèse développée dans la *Vie publique* est celle-ci. Un homme intègre, d'une conscience élevée et pure, se corrompt infailliblement, dès qu'il touche aux choses de la politique. Ses plus fermes résolutions ne tiennent pas devant la nécessité des faits. Chacune de ses paroles, chacun de ses gestes est un mensonge. L'ambition, le désir de vaincre, la ruse et la férocité de ses ennemis, la tyrannie de ses compagnons d'armes le pervertissent. Il ne se reconnaît plus soi-même. Il se trouve avoir trahi successivement toutes les promesses de son programme, tous les principes de sa foi. Et de lâcheté en lâcheté, de chute en chute, il en arrive au dernier degré de la bassesse. Tel est le cas du héros de M. Fabre...

Ferrier, riche industriel, chef d'usine, notable citoyen de Salente, gouverne comme maire cette importante ville qui offre, semble-t-il, de frappantes analogies avec Marseille. Elle est tumultueuse, agitée d'un flux et d'un reflux perpétuels, divisée en plusieurs factions ardentes à se déchirer. Le moment des élections approche. Ferrier tient à garder le poste où la confiance des Salentais l'a placé. On va le lui disputer. La lutte sera chaude. Elle s'organise, au premier acte du drame. Ferrier, pour vaincre, aura besoin de concours très énergiques, très dévoués. Ces appuis ne se donnent pas ; ils se vendent. Tous les gros électeurs lui dictent leurs conditions. Le docteur Rondoli ne marchera que s'il est assuré

d'être nommé à l'emploi vacant de médecin de la ville ; le directeur de la Banque immobilière exige l'expropriation d'un vieux quartier, opération désastreuse qui coûtera quarante millions au budget municipal. Il n'est pas jusqu'aux membres de l'orphéon qui ne sollicitent, en reconnaissance de leurs bulletins de vote, un subside annuel. Autour du candidat, la troupe des quémandeurs s'épaissit ; et non seulement ils l'obsèdent, lui, mais ils circonviennent sa fille Cécile, la suppliant d'intervenir en leur faveur. Et peu à peu ils haussent le ton ; sous leurs prières perce une menace. Le maire sera gentil ou sinon...

Or, Ferrier n'est pas gentil. A ces avidités qui l'assiègent, il oppose une orgueilleuse intransigeance. Il déclare que le vieux Salente ne sera pas démoli ; il se sépare du docteur Rondoli dont la vénalité lui est suspecte ; il refuse de soutenir la grève des ouvriers des tramways, leurs revendications ne lui paraissant pas légitimes ; il est cassant, autoritaire, presque brutal, à une heure où, s'il écoutait la voix de la prudence, il devrait sourire à tout le monde. Et cette attitude ne laisse pas de nous étonner. Car enfin Ferrier n'est pas un novice, il n'affronte pas pour la première fois les luttes électorales ; il sait à quelles servitudes elles l'exposent. Sa fierté, compréhensible après la victoire, l'est beaucoup moins avant le combat. Nous avons l'impression que tout cela est artificiel... L'auteur, bon psychologue, n'a pu s'y méprendre ; ce manque de sincérité, comme nous, il l'a senti. Mais il voulait que le personnage fût, au premier acte, très différent de ce qu'il serait à la fin ; il désirait un contraste. Il l'a violemment souligné. Il a sacrifié la vérité à l'éclat de sa démonstration...

Ce *postulat* admis, il n'y a plus qu'à louer... Le por-

trait tracé par M. Fabre est modelé, nuancé avec une sûreté magistrale. L'image du maire politicien se précise tout ensemble et s'amplifie ; elle arrive au symbole par l'extraordinaire réalité du détail... A mesure que le candidat monte vers le triomphe, il s'enfonce dans l'ignominie : l'une est la rançon de l'autre. Il n'échappe pas au fatal dilemme : ou se résigner à la défaite, ou acheter le succès. Peu à peu, ses nobles résolutions fléchissent ; l'imminence du danger le conduit aux capitulations qui lui faisaient horreur. Au premier acte, il déploie (nous l'avons vu) une force de résistance surhumaine, invraisemblable. Au second, son pied glisse sur la pente savonnée. Il ne s'arrêtera plus... Pourtant chacune de ses défaites est accompagnée d'une révolte, et c'est de ce conflit entre son instinctive droiture et l'inflexible pression des événements que naît l'intérêt dramatique, et même, — par endroits — tragique de l'œuvre...

Donc, Ferrier se débat héroïquement. Quand s'ouvre le deuxième acte, un tour de scrutin vient d'avoir lieu. Quatre listes étaient en présence. Ferrier arrive en tête, avec une faible majorité ; l'anarchiste Maréchal le talonne ; le royaliste de Riols, le clérical Petit-Jean viennent ensuite. Riols et Petitjean assureront au ballottage la réussite de Maréchal ou de Ferrier en suggérant aux électeurs de reporter leurs voix sur celui-ci ou sur celui-là. Ils sont les arbitres de la situation ; ils en profitent, ils en abusent. Ils devraient se rallier à Ferrier dont les opinions modérées sont proches des leurs. Mais la question de principe s'efface devant la passion et l'intérêt. Il ne déplairait pas à ces ennemis de la République de voir l'administration de la ville vouée au désordre et au pillage. Ferrier le leur dit carrément :

« Ne pouvant tenir le pouvoir, vous ne songez qu'à l'avilir en le livrant aux mains les plus malpropres... »

Ils consentent à négocier ; ils accorderont leur aide au maire, à condition d'avoir sur sa liste dix conseillers à eux, et trois adjoints. Et Ferrier s'insurge. Ce qui lui reste de dignité se hérisse contre ces transactions équivoques... Il a encore des scrupules... Ainsi, il possède une arme terrible contre le sénateur Guébriant, une lettre qui le convainc de concussion ; et lorsque ce sénateur lui fait redemander par sa maîtresse le papier compromettant, s'engageant en retour à soutenir énergiquement sa candidature, il décline avec hauteur l'appui d'un homme taré ; il se dispose à envoyer ledit autographe au parquet... Mais son ami Astraud lui arrache la plume des mains (Astraud est le diplomate du conseil ; un gaillard très avisé, très malin).

— Vous êtes fou, dit-il, de vous dessaisir de ce document qui vous livre, pieds et poings liés, un parlementaire influent ! Faites-le marcher ; servez-vous de lui.

Et comme le naïf Ferrier risque un mot de protestation, déjà plus timide, Astraud lui cloue le bec : « Si vous vous moquez de votre réélection, vous n'avez pas le droit d'empêcher la nôtre. » Rien à répondre à cela. Ferrier courbe la tête. Hier il se mettait en travers des « combinaisons »... Maintenant il laisse faire. Vous saisissez la progression...

Le subtil Astraud prend la direction de la campagne. Il a des paroles cordiales pour tout le monde. Il encourage les grévistes, il réconforte les patrons, il promet, il promet... Que ne promet-il pas ? Les mastroquets sollicitent la permission de ne pas fermer la nuit leur boutique... Accordé... Les filles du trottoir pétitionnent...

« — Qu'on les f... dehors ! s'écrie Ferrier, rouge de colère. — Doucement, dit Astraud, elles ont des amis qui votent !... »

Les deux premiers actes de la *Vie publique*, bourrés de traits de ce genre et d'épisodes curieusement reproduits d'après nature, sont néanmoins un peu languissants et monotones. On se noie dans ces histoires de cuisine électorale, dans ce babillage haché menu. Ce n'est qu'au troisième acte que la pièce prend sa véritable allure et atteint au niveau de la grande comédie. Le troisième acte de la *Vie publique* est un chef-d'œuvre ; et non pas seulement un chef-d'œuvre d'observation et de verve, mais une merveille d'action théâtrale. Tout y est en mouvement. Pas une digression, pas une phrase inutile. Chaque personnage ne dit exactement que ce qu'il a à dire. Et ces choses se trouvent ramassées en deux maîtresses scènes qui peuvent compter parmi les plus belles du théâtre contemporain.

Nous sommes à la veille du scrutin. Le logis du maire est bouleversé. Ce ne sont que coups de timbre, passages de facteurs ahuris porteurs de dépêches, sonneries de téléphone. Tous les amis, tous les familiers de la maison mettent la main à la pâte. Cécile Ferrier s'occupe de l'affichage et veille à ce que l'on ait soin de poser les bandes « *Nos bons tartufes* » avant l'affiche « *Sus aux voleurs!* »... Son père, éperonné par le désir du succès, est sorti de l'inertie dédaigneuse où il s'enfermait... Fini, le détachement philosophique des premiers jours !... Il ne se contente plus de laisser agir. Il agit. Coûte que coûte, il veut vaincre. Il a convoqué chez lui les gros électeurs, les chefs de groupe, les candidats de qui dépend la victoire, le royaliste de Riols, le clérical Petitjean, le banquier Lévy,

Mme Errazura, richissime dévote, et Mgr de Belfond, vicaire général, coadjuteur de l'évêque.

La séance débute par des congratulations réciproques. Après quoi, l'on se dispute. Et Monseigneur, qui la préside, résout par des solutions élégantes les pires difficultés. Ferrier accepte en bloc ce qu'il repoussait. On rebâtira la vieille ville, on défendra les grévistes, on augmentera les salaires des employés. Il consent à tout, pourvu que l'on empêche l'odieux Maréchal d'arriver à la mairie! Il a sur le cœur les injures, les huées dont l'abreuve son concurrent. Il se vengera, dût-il, pour gagner des voix, commettre une action indélicate, charger un innocent, maintenir sous les verrous un certain abbé Mitaine, faussement accusé d'attentat aux mœurs. La victoire ne saurait se payer trop cher. Et Monseigneur continue de bénir M. Lévy, son voisin. Et M. Lévy fait mille politesses à Monseigneur. Au fond, ils ne songent qu'à eux-mêmes, à leurs convoitises personnelles. L'un désire un emploi, celui-ci un ruban, celui-là un privilège, cet autre un siège de député. Monseigneur, quoique détaché des biens de ce monde, recueillerait volontiers la succession du saint archevêque de Salente. Et M. Lévy s'engage à le recommander en haut lieu...

La scène ne touche pas à la tragédie, elle ne tombe pas dans le bas comique, elle renferme cette pointe d'exagération nécessaire à la satire, elle ne choque pas les convenances, elle est forte et piquante, et elle a du « style ». C'est un modèle...

La suivante, qui termine l'acte, est encore supérieure, s'il se peut. Ferrier, les accords conclus reprend haleine, quand on lui annonce la visite de M. Corvino, directeur d'une feuille de chou, la

Démocratie. Ce Corvino est sa bête noire, un maître-chanteur cynique et venimeux, qui ne cesse de le harceler dans sa feuille. Ferrier aurait envie de chasser le drôle à coups de pied. Mais ce n'est pas le moment d'écouter ses nerfs. Il se contient. Et Corvino lui présente la branche d'olivier. Pour acheter sa neutralité et même sa bienveillance, il suffira que Ferrier intercale le nom de Corvino, le fils, sur sa liste ! Une pareille audace passe les bornes. Le maire, dont la bile commence à s'échauffer, ne peut se tenir d'en faire la remarque... Toute cette partie de la scène est admirable.

— Comment, dit-il, expliquerai-je la présence parmi mes conseillers de M. Lucien Corvino, dont le père ne cesse de me couvrir de boue?

Corvino n'est pas homme à se laisser embarrasser pour si peu.

— Nous dirons qu'il vous a été imposé par votre comité.

— Et vous, comment expliquerez-vous à vos lecteurs que votre fils ait consenti à devenir le collègue d'un homme que vous traitez de fripon?

Corvino de répondre avec un superbe sang-froid :

— Je dirai que mon fils est entré à la mairie pour surveiller votre gestion financière.

C'en est trop ! Ferrier éclate. Toute l'amertume amassée en lui, ses rancœurs, ses dégoûts, sur une nouvelle menace du hideux Corvino, il les vomit...

— Eh bien, empêchez-moi d'être élu. Tant mieux! J'en ai assez de la sale politique! Etre dupé, duper, mentir, trahir, être trahi, ne voir autour de soi que des appétits claquer du bec. J'en ai assez! Et quant à vous, vous allez filer!...

Corvino part éperdu, l'œil mauvais, l'invective aux lèvres ; Ferrier, soulagé par l'explosion de sa colère, reste un instant pensif, puis avec inquiétude il murmure :

— J'ai fait peut-être une gaffe...

Je ne crois pas qu'il y ait un plus joli revirement de caractère, et un mot plus comiquement profond.

Le quatrième acte ne diminue pas l'ouvrage. Il procure une vision d'intense réalité. Je dois dire que le metteur en scène a presque plus de part que l'auteur dans ce résultat. L'acte ne comporte guère que de la figuration, une figuration extraordinairement touffue, trépidante, et que M. Gémier a réglée avec une souveraine ampleur.

C'est le soir de la bataille ; dans le cabinet du maire, des bulletins, des journaux froissés jonchent le sol. Ferrier, assis à son bureau, attend les derniers résultats du ballottage. Il traverse des alternatives d'espoir et de crainte. S'il l'emporte, ce sera de bien peu. Et suivant que ses chances augmentent ou diminuent, l'on s'empresse autour de lui ou l'on s'écarte, les paroles s'imprègnent de cordialité ou d'aigreur... Tout l'accable... Absorbé par les soucis laborieux de la politique, il a laissé sa fortune en dépôt dans la caisse d'un banquier véreux qui a levé le pied. Il est ruiné. Sa fille, sa chère Cécile, n'a plus de dot. Si encore il était réélu, il retrouverait des ressources, du crédit. Mais non, sa défaite n'est que trop sûre. Et il s'effondre en pleurant entre les bras de Cécile, il pousse des gémissements de bête blessée. Soudain, à cette dépression nerveuse, à cette minute d'accablement, succède une immense joie. Les électeurs du sénateur Guébriant ont rétabli l'équilibre. Il est nommé ! Il bondit sur la scène, sou-

levé, acclamé, porté par ses partisans. Tout à l'enivrement du succès, il ne songe plus au prix dont il l'a payé. Ce triomphe, il le doit à ses compromissions, à la lâcheté de ses complaisances, au gaspillage des finances publiques, au maquignonnage des votes, et finalement au coup d'épaule d'un sénateur méprisé. Que reste-t-il du probe citoyen, de l'honnête homme qui nous était apparu au premier acte? Matériellement, un politicien victorieux; moralement, une loque humaine. La tâche de l'auteur est achevée. Le caractère de son héros, par une courbe harmonieuse, a accompli l'évolution d'où jaillit la leçon de l'ouvrage, — leçon un peu poussée au noir, j'y consens, et cependant cruellement juste.

Beaucoup d'épisodes, de bouts de dialogues, de tableautins croqués sur le vif, et que je n'ai pas notés, sont encore dans la pièce. Il y a le zingueur qui a mis dans l'urne un bulletin blanc. On le lui reproche :

— Comment, dit-il, voilà un ouvrier qui fait une liste ouvrière où figurent des serruriers, des maçons, des boulangers et pas un seul zingueur. Moi, je suis zingueur. Alors, je n'ai pas voté...

Ce sont de ces mots que l'on saisit au vol. Cela ne s'invente point... Et il y a l'histoire, un peu paradoxale, mais bien plaisante de Vincent. Les conjurés assemblés, au troisième acte, dans le salon de Ferrier, sont en train de dresser leur liste de « conciliation ». Quelques noms sont rejetés, d'autres acceptés. On lit celui de Vincent. Qui est-ce, Vincent? Un prolétaire? Un bourgeois? Est-ce le « pharmacien de la rue Françoise »? On ne sait d'où il vient, ni qui a proposé sa candidature. Mais précisément parce qu'il est ignoré, il ne soulève pas d'opposition. « Va pour Vincent

puisque personne ne le connaît. » On le maintient. Et il est proclamé en tête de liste, avec le plus grand nombre de voix... Ceci tend à prouver que les individualités neutres, grises et vagues ont, dans une démocratie, les meilleures chances d'arriver.

Avec le même agrément, M. Fabre a crayonné les silhouettes qui gravitent autour du maire de Salente et forment sa « clientèle » : conseillers, parasites, orateurs de clubs redondants et sonores, louches mercantis qui rôdent autour des bureaux et poursuivent de mystérieuses négociations. Ces figurines sont prestement enlevées ; je n'ajoute pas avec esprit : M. Fabre n'est pas, à proprement parler, très spirituel ; il l'est moins que Capus, que Lavedan, que Donnay ; il ne s'essaye pas à manier cette moquerie légère qui est la fleur du bagout parisien. Ce n'est point là sa note. Il trouve des mots « moliéresques » (dans les *Ventres Dorés* il y en a deux ou trois d'étonnants), et rarement des mots drôles... Sa gravité native, sans être pédante, répugne aux futilités de la blague boulevardière ; il n'en a point le sens, non plus que des grâces mondaines. Le premier acte des *Ventres Dorés*, qui promenait à travers les salons d'un financier somptueux un essaim de femmes élégantes, manquait étrangement de « chic ». Et de même le plus mauvais de la *Vie publique*, c'est l'intrigue romanesque que l'auteur, esclave de la tradition, a cru devoir y introduire. Il ne se doute pas à quel point cela nous est égal que Cécile Ferrier épouse ou n'épouse pas André de Riols ; leurs amourettes sont si puériles, si dénuées de poésie et de fraîcheur, elles se traduisent par des discours si indifférents, que l'on n'en éprouve aucun plaisir. Ces sentimentalités conventionnelles vous communiquent plutôt une sorte d'aga-

cement, comme choses oisives et inopportunes...

N'importe... Avec ses qualités et ses défauts, la pièce est d'un maître. Elle est riche, abondante, robuste; la sève y circule; ses racines s'enfoncent puissamment dans l'*humus* de l'observation et de l'analyse; à travers les branches de cet arbre vigoureux et bien portant, circule un souffle de générosité, de probité. C'est l'œuvre d'un brave homme. Depuis Émile Augier, nous n'avions pas eu pareille sensation d'honnêteté, de force et de plénitude.

Répéterai-je enfin que la méthode dont M. Fabre use dans cet ouvrage est excellente en soi? Un portrait très poussé, autour duquel grouille la vie. Ce pourrait être la meilleure forme de la comédie de mœurs actuelle, celle qui satisfait le mieux notre besoin atavique de simplicité et de clarté et notre soif toute moderne de documentation pittoresque.

II

Comédie-Française : *La Maison d'argile*, pièce en trois actes.

La nouvelle pièce de M. Emile Fabre a soulevé quelques objections. Son premier acte fut écouté avec curiosité et respect, le second applaudi furieusement, le troisième accueilli sans enthousiasme et même souligné de murmures significatifs. Voilà, en bloc, le résultat de la soirée. Un acte acclamé sur trois, c'est déjà fort joli. M. Emile Fabre ne sort pas diminué de l'épreuve ; il garde la confiance de ceux qui prisent et mettent très haut son talent sain, probe, éloquent, vigoureux. S'il n'a pas réussi, aussi complètement qu'avec la *Vie publique* et les *Ventres dorés*, à conquérir le public, s'il a produit une œuvre supérieure par endroits, mais inégale, imparfaite, cela tient à des causes multiples, à la nature du sujet, aux qualités comme aux défauts de l'auteur...

Tâchons d'y voir un peu clair.

On a dit que la *Maison d'argile* était un réquisitoire

contre le divorce. Ce n'est pas tout à fait exact. La situation imaginée par M. Fabre subsisterait au cas où l'héroïne de l'ouvrage serait une veuve, et non une divorcée. Elle peut ainsi se résumer. Une femme ne devrait pas avoir des enfants de deux époux, ces enfants, nés de lits différents, étant exposés à se haïr, si des questions de sentiment ou d'intérêt les divisent. Il y a lieu en effet de distinguer parmi ces sources de mésintelligence. On se déteste, entre demi-sœurs et demi-frères, ou bien parce que la mère ne distribue pas impartialement sa tendresse, la verse tout entière d'un côté, manifeste des préférences qui éveillent la colère et la jalousie ; ou bien parce qu'elle dépouille le moins aimé de ses petits, au profit du plus aimé. Le drame se peut donc envisager à un double point de vue : le point de vue « amour », le point de vue « argent ». M. Gaston Devore, quand il écrivit sa remarquable pièce des *Demi-Sœurs*, s'était surtout préoccupé du conflit sentimental. Obéissant à l'impulsion d'un tempérament moins tendre, moins « féminin », M. Emile Fabre s'est placé sur le terrain des affaires. C'est à l'occasion d'une difficulté d'ordre pécuniaire que l'orage éclate. Dans sa pièce, on ne parle guère que de gros sous. Et voilà tout simplement d'où vient sa rudesse, cette âpreté sans détente, cette violence sans larmes, cette sécheresse qui ont quelque peu rebuté les auditeurs...

L'action se passe à Rouen, dans la maison de M. et de Mme Armières. Mme Armières, fille d'un important industriel, avait épousé d'abord un nommé Rouchon, un ancien contremaître de l'usine paternelle, homme actif et honnête, mais dénué d'éducation. A la suite de certains sévices de Rouchon, leur union a été dissoute par le divorce ; les époux se sont partagé les deux en-

fants : le fils, Jean, a suivi le père; la fille, Valentine, est restée près de la mère. Celle-ci s'est remariée avec Armières, un ingénieur de mérite, d'un milieu plus relevé que n'était Rouchon. Ce second ménage est très heureux; la naissance d'une fille, Marguerite, a couronné son bonheur... Vingt ans se sont écoulés. Marguerite et Valentine ont grandi côte à côte, traitées de même façon — en apparence. Cependant Marguerite est la « chouchoute », la vraie fille du logis. Valentine subit le poids des disgrâces du premier époux; on la supporte, on ne la chérit pas. Elle refoule au plus profond d'elle-même ses tristesses, ses rancœurs. Quant à Jean, il a totalement disparu, il n'a jamais tenté de revoir sa mère; ils ne se reconnaîtraient pas, elle et lui, si le hasard les mettait en présence... Donc, Valentine aigre et sombre; Marguerite épanouie (elle va épouser le jeune Georges de Réhy, le fiancé de son choix); Mme Armières, une créature dépourvue de méchanceté, mais légère, faible, ignorante des douleurs qu'elle crée par sa partialité et sa dureté inconsciente... Tel est, au lever du rideau, l'état d'âme des principaux personnages. Un événement va brusquement développer les germes de passion qui dorment en eux, dresser pantelants et irrités les uns contre les autres, mère, pères, frère et sœurs. Cette crise éclate à propos d'argent. L'argent entre tout de suite dans la pièce; il n'en sortira plus; sa voix étouffera celle des protagonistes; son obsession les poursuivra, les dominera. Le vrai héros du drame, c'est lui...

M. Armières s'est placé dans un mauvais cas; il a fourni à une république des Antilles des marchandises qui ne lui ont pas été soldées; pour réparer ces pertes il a spéculé, il a perdu. Son avoir personnel est en-

glouti. Dans deux jours une traite de cent mille francs lui sera présentée; s'il ne l'acquitte pas, c'est la faillite; l'usine qu'il dirige, il l'a mise en vente avec l'autorisation de sa femme (dont elle est la propriété personnelle); trois cent mille francs ont été promis à Marguerite. Que l'on donne cette dot, sans quoi le mariage n'aura pas lieu... Mme de Réhy (la future belle-mère) ne s'en cache point; elle a saisi au passage des rumeurs malveillantes et vient, en sondeuse, les apporter à Mme Armières :

— Si vous vous trouviez gênés momentanément, nous remettrions nos projets à des temps meilleurs.

Mme Armières proteste, l'angoisse au cœur, contre ces insinuations et renvoie Mme de Réhy à peu près rassurée... D'autre part, elle subit l'assaut de Valentine qui, sortant de l'apathie renfrognée et sournoise où elle s'absorbe habituellement, se montre impérieuse, agressive, exige des explications, et veut savoir (curiosité assez légitime) quel sera, à elle aussi, le chiffre de sa dot. La mère sent que des dangers épars dans l'air la menacent. L'explication qu'elle reçoit de son mari les précise. Il la supplie de le secourir. Il est aux abois. Cent mille francs sont indispensables pour parer au plus pressé et s'ajoutent aux trois cent mille francs de Marguerite. L'usine est en vente au prix de treize cent mille francs; la Société des aciéries de l'Ouest en propose huit cent mille. Maintiendra-t-elle son offre, quand elle saura la situation d'Armières? Il faut dissimuler, garder le crédit intact, sinon tout s'écroule... Mme Armières courbe la tête sous cette avalanche de chiffres; elle se débat vaguement, esquisse une timide protestation :

— Je n'ai pas le droit d'avantager ma cadette au dé-

triment de l'aînée. Je leur dois une même affection...

Armières réfute avec véhémence ces objections pourtant fort sensées :

— Tu as le droit de disposer, comme il te convient, de ta fortune; le plus pressant de tes devoirs est de sauver ton mari...

On n'est pas plus brutal... Notez qu'Armières pourrait émettre les mêmes prétentions d'une manière moins offensante, s'excuser de ses fautes, en implorer le pardon, gémir un peu sur les ruines qu'il sème autour de lui, prendre sa femme par la douceur, par la pitié. Nullement. Il lui dicte ses ordres. Il pousse le cynisme jusqu'à lui dire :

— Ne pouvant assurer à la fois l'avenir de Marguerite et de Valentine, il faudra choisir entre elles. J'aime à croire que tu n'hésiteras pas...

D'ailleurs il laisse entendre que s'il n'obtient pas ce qu'il souhaite, une bonne balle de revolver... Le chantage au suicide... C'est complet! Elle tolère cette odieuse attitude ; elle accepte tout, promet tout. Et par son excès de veulerie, elle diminue la sympathie qui pourrait s'attacher à ses malheurs. (Je cherche en ce moment à expliquer l'effet produit par l'œuvre sur le public, et les petites résistances qu'elle a soulevées.) Or, il est bien évident que ce premier acte, laborieux, hérissé de discussions pratiques, bourré de papiers timbrés, laisse après soi une impression maussade. La grâce en est absente — et la sensibilité. Car enfin les facultés affectives, dans cette famille, sont réduites au minimum. Le mari est accaparé par ses inquiétudes financières ; la femme est indécise et molle ; les deux sœurs s'abominent ; Marguerite tient à l'égard de son « futur » des propos insignifiants de petite pension-

naire ; ce jeune homme, on ne l'aperçoit pas, impossible de s'intéresser à lui ; et du reste le langage de sa mère ne nous laisse aucune illusion : il n'en veut qu'aux trois cent mille francs de la dot. Vous le voyez, dans tout cela, il n'y a que roideur, dureté, indifférence. Ce n'est vraiment pas assez « mouillé. » M. Emile Fabre manque d'enveloppement et de charme...

Mais il possède la force. Et c'est par la force qu'il va maintenant nous émouvoir. Son second acte est une merveille de mouvement, de logique, de rapidité... Nous en avons suivi, avec une sorte d'angoisse oppressée, les poignantes péripéties.

Tandis qu'elle essuyait l'assaut de son mari, on a apporté à Mme Armières une lettre qui l'a beaucoup troublée. Elle émane de Jean, de ce fils qui, depuis tant d'années, n'a pas donné signe de vie. Il se met sur les rangs parmi les acquéreurs de l'usine ; il sollicite de sa mère un entretien qu'elle ne saurait lui refuser. L'attente de cette entrevue inspire à celle-ci de la crainte, presque de l'effroi ; elle ne tient pas en place ; et lorsque le coup de timbre lui annonce l'arrivée du visiteur, elle tombe pâmée sur une chaise, près du seuil.

Il entre. M. Grand a composé et joué ce rôle avec un goût curieux de vérité pittoresque. Il est vêtu sans recherche. On devine que ses habits ne sortent pas de chez le tailleur et qu'ils furent achetés tout faits, dans un magasin de confections. Il tourne et retourne, d'un air contraint, son chapeau entre des mains calleuses, que les travaux industriels ont rougies... Minute d'embarras... La mère esquisse le geste d'ouvrir les bras. Le fils ne cède point à ces velléités d'effusions. Il serre gauchement le bout des doigts maternels vers lui tendus, et le seul mot qui jaillisse de ses lèvres est « Ma-

dame ». Il s'assied. Puis après quelques banalités, coupées de longs silences, il ôte son paletot, ses yeux brillent, sa voix s'affermit... Il prend la parole, résolument.

La bataille commence.

Jean a appris que l'usine était à vendre. Cette usine qui fut fondée par son grand-père, dirigée par son père (avant le divorce), il ne veut pas qu'elle passe à des étrangers ; il veut l'acquérir ; il demande que, à conditions égales, un droit de préemption lui soit accordé. Sur les huit cent mille francs nécessaires à l'achat, six cent mille lui sont procurés par des commanditaires ; les deux cent mille restant, il prie sa mère de les lui prêter comme avancement d'hoirie. Vous jugez de la gêne de Mme Armières. Elle voudrait obliger son fils, mais la totalité de ce qu'elle a est employée au salut de son mari, à la dotation de Marguerite. Elle refuse. Et elle n'ose exposer les motifs de son refus. La discussion s'envenime. Jean insiste ; il donne de judicieuses raisons à l'appui de son désir, et telles que la mère ne peut s'empêcher de les trouver excellentes :

— C'est pour moi une chance de fortune inespérée. Je cesse d'être ouvrier, je deviens patron. Je ne végète plus dans les bas emplois. Je me suis instruit tout seul. Mon intelligence, ma culture me permettront d'arriver. Pour cela, que faut-il? Un peu de complaisance de votre part... Un sacrifice qui n'en est pas un, puisque vous êtes riche et qu'une portion de vos biens doit normalement me revenir...

Que répondre?... Poussée dans ses derniers retranchements, la pauvre femme laisse échapper son secret : la double nécessité d'assurer le mariage de Marguerite, d'épargner à M. Armières une faillite déshonorante.

Pendant qu'elle étale sa détresse, l'indignation, la fureur s'allument dans les yeux de Jean.

— Et ma sœur?... Et moi?... Que faites-vous de nous?... Oui, légalement, vous êtes maîtresse de vos biens... Mais est-il loyal de nous frustrer, nous, vos enfants, au profit d'un second mari, de ce patrimoine qui vient de notre grand-père et de ruiner une de vos filles pour doter l'autre?

Cette explosion est très dramatique. L'effet en eût été plus grand encore s'il y avait eu d'abord, entre la mère et le fils, un peu de détente, comme un essai de rapprochement, si Jean n'eût pris tout de suite une rogue attitude de justicier. Mais le dessein de M. Fabre était précisément de montrer le naufrage des sentiments naturels d'affection et de respect sous l'action dissolvante du divorce, quand ce divorce est suivi d'un remariage. Il fallait donc que Jean prît et gardât l'attitude d'un ours mal léché. Rien ne le touche, ni l'angoisse de sa mère, ni ses larmes.

— Qu'on fasse venir Valentine, dit-il... Qu'on la consulte... Je m'incline devant sa décision.

Il s'est d'avance concerté avec elle et la sait, comme lui-même, inexorable .. Valentine paraît. Et c'est une nouvelle scène, plus violente encore que la première. La gémissante Mme Armières tente vainement de s'expliquer :

— Je dois m'imposer un lourd sacrifice pour ton beau-père. Toute ma fortune, toute la fortune de l'aïeul y passera.

Valentine se redresse, frémissante :

— Ne me donne rien si tu ne donnes rien à Marguerite. Je ne me plaindrai pas. Mais je ne veux pas être sacrifiée à ma sœur.

Elle a mille fois raison de ne pas souffrir une si criante injustice. Mais elle a raison sans générosité, sans pitié. Elle traîne sur la claie sa misérable mère, lui jette au visage le flot de bile, toutes les amertumes, toutes les aigreurs qui l'ont empoisonnée dès l'enfance... Cruels reproches — hélas ! mérités ! Mme Armières gémit sous cette coulée de lave brûlante. Elle se défend tant bien que mal :

— Je fut pourtant une mère.

— Oui, une mère pour moi, mais pour Marguerite une maman.

Et ce sont des faits précis, des souvenirs lancinants, preuves de la coupable prédilection accordée à la cadette. Jean boit ces paroles, il s'en repaît, il les aggrave. C'est torturant. Et au bout de chaque phrase sonne le même refrain : « Nous refusons de nous laisser dépouiller. »

— Vous ne pensez donc qu'à cet argent ! s'écrie Mme Armières.

Jean rugit :

— De quoi vous parlerais-je ? Il n'existe plus d'autre lien entre nous...

C'est un de ces traits comme en trouve M. Fabre, un mot d'auteur dramatique, un de ces mots qui font balle et résument, en un raccourci vigoureux, toute une situation, toute une thèse.

La scène est arrivée à son paroxysme?... Pas encore... Reste le mari, M. Armières, qui doit fatalement s'y mêler. Son intervention avive la querelle, met le comble à la rage des combattants. Imaginez Egisthe s'interposant entre Clytemnestre, Electre et Oreste déjà aux prises. Quel redoublement de fureur ! Il semble que les poignards doivent jaillir eux-mêmes des four-

reaux. Les poignards, ici, ce sont les injures. Armières chasse Jean. Jean menace Armières et le traite de failli. Valentine épouse la cause de son frère. La mère tend vers eux tous des bras désespérés. Et la toile tombe sur ce fracas pathétique qui a déchaîné la bruyante approbation du parterre.

Certes, je ne méconnais pas le puissant tempérament de M. Fabre, ni sa maîtrise d'exécution, ni l'honnêteté de son but, ni la pureté de ses intentions moralisatrices. Comme tout le monde, j'ai été secoué par ce tragique second acte de la *Maison d'argile*... Secoué, oui, remué, bouleversé même, si vous voulez, mais non pas attaché, ni profondément ému. Quand le rideau est baissé, un malaise subsiste de cet énorme déploiement de fureurs ; on se prend à réfléchir. Et le fruit de ces réflexions, c'est qu'aucun des personnages du drame n'est digne d'intérêt. Jamais collection de caractères plus ingrats, plus maussades ne fut offerte au public.

Armières est absolument méprisable ; son désir de spoliation à l'égard de sa belle-fille le ravale au niveau des plus basses canailles... Jean a quelques griefs contre sa mère, mais il les lui fait durement payer... Et puis c'est sa mère. Il l'oublie trop. On plaindrait Valentine, si elle avait un élan de magnanimité, de bonté, d'indulgence. La souffrance lui a racorni le cœur. Et le bonheur n'a pas beaucoup plus épanoui celui de Marguerite, qui n'est, en vérité, qu'égoïsme.

La mère ?... Eh bien, que vous dirai-je ? la mère, on n'éprouve nulle envie de pleurer sur elle. Elle n'a que ce qu'elle mérite, elle récolte le mauvais grain qu'elle a semé. Elle a été plus que négligente (vis-à-vis de son fils), méchante ou tout au moins partiale (vis-à-vis de sa fille aînée) ; n'accomplissant pas ses devoirs de mère,

elle n'a su conquérir ni l'estime, ni l'amour de ceux-là mêmes à qui elle a tout sacrifié, de sa seconde fille et de son second mari. Il est équitable, il est normal qu'elle reçoive le châtiment de ses fautes...

Ceci explique l'embarras extrême où s'est trouvé M. Fabre pour terminer son ouvrage. Après les véhémences exaspérées du second acte et dans l'impossibilité de se soutenir au même ton, il ne pouvait finir que sur une note d'attendrissement. La bataille achevée, il fallait que nous eussions pitié des victimes. Mais comment s'apitoyer sur des êtres qui tous — sans exception — n'inspirent que le mépris ou l'indifférence et par conséquent, au théâtre, l'antipathie? Si la foule n'analyse pas toujours ses sensations, elle les subit avec force. Elle voyait bien où voulait la mener l'auteur et qu'il prétendait la toucher par le spectacle d'une mère abandonnée de ses enfants. Les spectateurs ont résisté. Ils ont regardé d'un œil sec les deux ou trois scènes qui préparent et amènent le dénouement.

Mme Armières, tiraillée entre des obligations contradictoires, se dépouille en faveur de son fils et de son mari. Elle leur distribue ce qui lui reste, paye les dettes du mari, donne l'usine au fils ; finalement elle se ruine et les mécontente l'un et l'autre. Le vaniteux Armières s'expatrie, ne pouvant se résoudre à demeurer dans une ville où il fut humilié ; Marguerite le suit ; Valentine s'en va rejoindre son père et son frère. Mme Armières demeure dans la solitude de la maison vide, sur les ruines du foyer. Elle couvre de baisers les portraits de ceux qui la quittent ; elle sanglote : « Mes petits ! mes petits ! » Et sa douleur nous laisse insensibles, car nous avons la certitude que ces ruines, c'est elle qui les a faites, et que ces malheurs, elle se les est attirés par sa

lâcheté, sa légèreté de cœur, son imprévoyance et sa sottise.

J'ai tenté d'énumérer la série d'impressions par où a passé le public en écoutant la pièce de M. Émile Fabre ; s'il a témoigné au troisième acte un peu de froideur, il a éprouvé pendant le second un plaisir qui suffira à assurer le succès de l'ouvrage. Il y puisera des commotions aussi vives que dans tel ou tel drame du boulevard, avec cette différence que chez l'auteur de la *Maison d'argile*, le pathétique sert toujours de démonstration à une idée morale. M. Fabre est attiré par les grands sujets ; il lui déplaît de parler pour ne rien dire, ou pour dire des riens, ou pour analyser en dilettante les infiniment petits de la passion. Il ne s'amuse point aux subtilités de la psychologie amoureuse (ce ne serait point d'ailleurs son affaire) ; il veut qu'un enseignement se dégage de ses œuvres. En cela, il a des analogies avec M. Brieux. Quand il proclame quelque bonne vérité, il ne craint pas qu'on l'accuse de défoncer les portes ouvertes ; il va de l'avant, il pousse sa pointe. Ainsi, successivement, il a flétri les malpropretés de la cuisine électorale ; il a peint le jeu de Bourse, ses dangers et ses fièvres ; aujourd'hui il signale les inconvénients du remariage pour la mère qui a souci du bonheur de ses enfants. Il défend chacune de ces thèses avec franchise et simplicité. Il voit parfois un peu gros, mais juste ; il a horreur du paradoxe ; il est l'avocat du sens commun. Par là, son théâtre appartient à la lignée de la comédie classique.

L'interprétation de la *Maison d'argile* présente un phénomène assez particulier. Les deux rôles les plus importants sont confiés, l'un, celui de la mère, à Mme Segond-Weber, l'autre, celui du fils, à M. Grand.

Ce sont des acteurs fort remarquables, mais situés, si l'on peut dire, aux pôles opposés de l'art. Mme Segond-Weber, formée à l'école de la tragédie, est toute noblesse : elle a des poses sculpturales, une diction large et soutenue, une dignité d'allure, des ports de tête, des balancements de torse, des alanguissements harmonieux qui évoquent l'image des figures de Sophocle, d'Euripide, de Racine. La bourgeoise rouennaise, épouse d'un notable manufacturier, devient sous ses traits la sœur de Médée et de Phèdre. Elle élève le personnage, et dans quelque mesure aussi elle le fausse, en lui imprimant un excès de majesté. Cela est rendu plus frappant encore par le jeu de M. Grand, comédien réaliste, nourri des traditions et de l'exemple d'Antoine. Il en résulte un contraste énorme, qui dépasse peut-être les intentions de l'auteur. Jean et sa mère semblent n'être pas nés sur la même planète. Mais s'ils ne sont pas pareils, ils montrent, chacun dans son genre, beaucoup de talent...

Valentine et Marguerite, — les demi-sœurs, — c'est Mlle Lara et c'est Mlle Maille. Elles ont réuni tous les suffrages. Mlle Lara traduit avec intensité les rancunes, les emportements jaloux de la fille malheureuse. Mlle Maille réalise avec un naturel charmant la physionomie de la fille heureuse à qui tout sourit ; elle a su montrer de l'ingénuité gaie au premier acte, de l'émotion au dernier. M. Fenoux s'est évertué à rendre possible le mari — tâche malaisée. Mme Persoons a bien dessiné la silhouette de la belle-mère déçue... Mais comment a-t-on confié à Mlle Madeleine Roch, trop jeune pour cet emploi, un rôle d'aïeule qui devait logiquement revenir à Mlle Fayolle ou à Mlle du Minil ? Il faut, quand on est de la Maison, s'accommoder des plus

fâcheuses besognes, imiter l'abnégation de M. Leitner, lequel a joué — et fort bien joué — le confident de la pièce. Deux scènes en tout, et pas fameuses. Les jours de bataille, il n'y a pas de petits rôles.

III

Théatre-Antoine : *Timon d'Athènes*, drame en cinq actes.

Le *Timon d'Athènes* de M. Émile Fabre est vraisemblablement une œuvre de jeunesse. Il l'a écrite à cet heureux âge où l'on ne doute de rien, où l'on s'imagine découvrir, où l'on proclame les vérités éternelles... On sort de l'école ; on lit l'Aristophane et Shakespeare ; on a l'esprit échauffé par l'enthousiasme des « grands sujets » ; on se précipite sur sa plume ; et l'on accouche d'un *Timon*, comme on accoucherait, avec la même candeur, d'un *Œdipe*, d'un *Jules César*, ou d'une *Jeanne d'Arc* ou d'un *Vercingétorix*.

La figure de Timon, considérée dans ses lignes essentielles, est dénuée de complexité. Par là, elle séduit les âmes simples. Un homme riche vit entouré de flatteurs qu'il croit être ses amis et qui ne courtisent que son or. Il perd ces faux amis en même temps que sa fortune. Redevenu opulent, il les retrouve ; mais alors, désabusé, il les chasse, il prend en horreur

l'humanité, il tombe dans la tristesse et le dégoût du monde. Vous voyez combien c'est peu compliqué... Trop peu, sans doute. De tels caractères, taillés à gros coups de ciseau, en plein bloc, ne nous intéressent que si le sculpteur est un homme de génie, doué d'une puissance créatrice supérieure ; ou bien si, artiste ingénieux et délicat, il multiplie autour de son personnage les traits d'observation, les tableaux de mœurs, les évocations pittoresques... M. Émile Fabre ne nous a donné tout à fait ni ceci, ni cela, ni la figure formidable du Misanthrope, ni une peinture précise et finement colorée de la société athénienne. Sa pièce n'est qu'un travail scolaire, estimable, consciencieux ; elle manque de souffle et de précision. Le public l'a écoutée avec déférence. Elle ne l'a point passionné.

Marseille en avait eu la primeur, le 20 octobre 1899. Elle fut jouée, aux frais de la ville, sur la scène de ce vaillant petit théâtre des Variétés qui lutta, avec une ardeur longtemps victorieuse, contre l'envahissement des music-hall. A son tour, M. Gémier vient de lui ouvrir ses portes; ce qui l'y détermina ce fut, outre l'admiration et la reconnaissance qu'il a vouées au beau talent de M. Fabre, son amour de la mise en scène. Il fut tenté par le plaisir de manier un peuple de figurants, de régler les clameurs et les évolutions de la foule. M. Gémier est passé maître dans ce genre d'exercice. La façon dont il a monté les cinq actes de *Timon* atteste la sûreté de son goût et la fécondité de ses ressources... Il a tiré le meilleur parti du cadre où il devait se mouvoir et dont l'exiguité se prête malaisément au déploiement des vastes spectacles.

D'abord, c'est la maison de Timon, avec ses colonnes dorées, ses tapis de pourpre, ses lits de repos, ses am-

phores remplies de parfums précieux. Des hétaïres s'y pressent, à moitié nues, drapées dans des robes flottantes et légères qui laissent transparaître les roses de leurs seins. Les parasites de Timon entourent les courtisanes. Lorsqu'il paraît, ils s'inclinent très bas et murmurent des paroles de louanges. Timon (M. de Max) porte une robe bleue d'une grande richesse, ses doigts sont chargés d'émeraudes, d'opales et de saphirs; il respire avec bienveillance l'encens dont on l'enivre et y répond par les marques d'une fastueuse prodigalité.

— Puisez, mes amis, puisez dans mes coffres; tout ce qu'ils renferment est à vous.

— Si nous étions avides autant que tu es généreux, tu serais vite ruiné.

— La pauvreté serait la bienvenue, qui me ferait le créancier de votre affection.

Vainement le sceptique Apémentos le met-il en garde contre les pièges de la flatterie. Il plaît au crédule Timon de s'y laisser prendre. A Chéréas qui lui demande cinq cents mines, il en fait verser quinze cents; il charge le grand-prêtre de Déméter, Kallias, d'aller à la recherche d'un fils qu'il a eu d'une esclave phrygienne et lui confie deux talents pour élever, s'il meurt, ce fruit d'anciennes amours. Entre temps, on s'occupe de politique chez Timon. C'est un des premiers salons où l'on cause. Nous apprenons qu'un conflit est près d'éclater entre Athènes et Lacédémone, et que le peuple va probablement s'insurger contre Périclès. Aspasie et Alcibiade défendent Périclès des venimeuses attaques d'Aristoklès. Celui-ci reçoit un magistral coup de poing d'Alcibiade qui ressemble (dans la pièce et sous les traits de M. Flateau) à un garçon boucher... Brouhaha! cris, désordres! Sermon de Kleoménès, l'aïeul

de Timon, qui expose les raisons qu'ont les Athéniens d'exécrer Sparte... Décidément la guerre est déclarée.

Le second acte nous en montre les effets... Il est très bien réglé et illustré par un ravissant décor... Il fait nuit. Ça et là, au seuil des maisons, sur le pavé de la rue, des corps gisent inanimés. La peste règne dans Athènes assiégée, la peste et la famine, tous les fléaux. A la misère générale, s'ajoute la misère particulière de Timon. Son père, sa femme ont péri ; il a perdu ses vaisseaux et ses esclaves. Il est ruiné. Il sollicite ceux qu'il combla naguère et n'obtient d'eux que l'injure et le mépris. Chéréas ne se rappelle plus les quinze cents mines que Timon lui offrit (et de fait, ils lui furent versés à titre de don, non de prêt, et Timon n'a aucun droit de les lui réclamer), Timon s'indigne de ce manque de mémoire; il s'indigne de l'astuce du grand-prêtre Kallias, qui a totalement oublié le dépôt des deux talents confiés à son honnêteté ; il s'indigne de l'impudeur de Nisœa dont l'ardeur amoureuse l'importune ; et pourtant cette jeune veuve est charmante avec ses bras suppliants, sa taille de déesse et ses cheveux blonds. Timon pourrait repousser moins durement des prières dont sa vanité d'homme doit, semble-t-il, être chatouillée. Mais Timon (nous nous en doutions au premier acte, et maintenant, nous en sommes sûrs), est dénué d'esprit. Il considère toutes choses sous leur aspect tragique; il n'a point l'ironie souriante ; il insulte les dieux, il charge d'opprobre le genre humain. La mort de son unique enfant achève de l'enfoncer dans ses noires humeurs. Et la toile tombe sur un tableau de deuil, de désespoir et de fureur populaire... Aspasie harangue la foule. Il fallait bien, n'est-ce pas, fournir

à M. Gémier un prétexte pour faire manœuvrer ses bataillons...

Le troisième acte nous ramène dans le logis de Timon, favorisé de nouveau par la fortune.

(Il est redevenu riche en participant, sur l'avis d'Alcibiade, au pillage de Mélos ; il s'est résigné à user de ce moyen qu'il proscrivait d'abord comme honteux, et l'auteur ne nous dit pas comment et pourquoi ses scrupules se sont apaisés...)

Ce revirement nous intéresserait peut-être si des raisons psychologiques le déterminaient : mais, dans tout cela, il n'y a pas ombre de psychologie. Timon est blanc ou noir, opulent ou misérable, ses deux faces se montrent selon que le vent souffle, selon que la girouette a tourné. C'est d'un art rudimentaire... A présent, il s'agit de châtier l'hypocrisie et la déloyauté des parasites. Timon n'ajoute plus foi à leurs protestations de dévouement.

— Oui, mes amis, vous aurez ce soir une fête dont je veux qu'Athènes garde le souvenir.

Il ne se borne point à les mystifier en trompant leur gourmandise, en substituant aux mets rares de l'eau chaude ; il médite une vengeance plus cruelle. Il amène ces oisifs et ces lâches à s'allier avec l'étranger pour conserver le monopole du gouvernement de la République. Il feint d'entrer dans leurs sentiments :

— Oui, dit-il, nous appartenons à cette élite. Le peuple travaillera pour nous. Nous jouirons pour lui.

Puis, quand il s'est convaincu de leur bassesse, il les livre aux colères de la populace. Celle-ci acclame son libérateur :

— Timon, tu viens de sauver Athènes, de rendre la liberté aux citoyens !

Il murmure :

— Nous verrons quel usage ils en feront.

L'expérience ne réussit point : la plèbe est plus injuste, plus féroce, plus aveugle que n'était l'aristocratie. Elle opprime les bons, elle exalte les méchants, elle persécute quiconque tente de s'élever par son génie ou ses vertus au-dessus de la moyenne. Sa haine envieuse chérit la médiocrité. Elle condamne à mort les meilleurs serviteurs de l'État. Timon se compromet inutilement à plaider pour eux. On l'arrache de la tribune, on le lapide.

Cet acte est le triomphe de M. Gémier. Songez donc ! Deux cents énergumènes empilés sur les gradins du Pnyx, gesticulant, pérorant, ululant, luttant à mains plates ; un chœur d'interpellations confuses et de voix tonitruantes ; des morceaux de discours coupés d'invectives ; une nuée d'oranges et de figues sèches volant par les airs ; des sonneries de trompettes ; le sacrifice d'un cochon vivant par le grand prêtre Kallias. Que de délices pour un metteur en scène, jaloux de vaincre les difficultés ! M. Gémier s'en est tiré à merveille. En ce qui le concerne, il a gagné la bataille.

Timon, abreuvé de déceptions et d'amertume, s'est retiré dans son petit jardin de la banlieue d'Athènes ; il se nourrit de racines, se vêt de peaux de bêtes, pioche la terre, assiste de loin à la décadence de la cité qu'il aimait. Soudain, sa pioche fait jaillir du sol un trésor. C'est la transcription presque littérale du fameux dialogue de Lucien. Timon éprouve un moment de vertige. Avec cet or, s'il le veut, il régnera ; il reconquerra la puissance et la popularité.

« Mais quoi ! Voir des genoux qui plient, des

bouches qui mentent! Donner de justes lois aux hommes qui les dédaignent! Poursuivre la gloire! Qu'est-ce que la gloire? un feu de paille! Qu'est-ce que la vie? un météore. A peine sommes-nous nés, que la mort nous emporte vers l'inconnu... etc... etc... »

Ce monologue de Timon est une imposante collection de truismes. Tandis que le véhément et lyrique de Max les déclamait, je songeais aux développements de nos vieux devoirs de rhétorique. Le morceau dure cinq minutes, pour le moins. C'est long. Timon parle encore, il parle toujours, il parle avant de se pendre aux branches de son figuier. Même lorsqu'il a la corde au cou, il module des phrases, son suprême soupir s'exhale dans une métaphore.

Ne croyez pas que je m'acharne sur une œuvre, qui témoigne d'intentions si honorables et si pures. M. Émile Fabre y a mis toute sa conviction de brave homme, toute sa foi. Il a même eu le dessein de s'élever au-dessus de la légende et de l'histoire, et de tracer, en Timon, la figure idéale du pasteur d'hommes, déçu et meurtri. Le malheur est qu'il n'ait pas su la rendre vivante. Elle est verbeuse, elle est figée; elle ne touche point parce qu'elle semble artificielle.

Ce Timon, en vérité, est trop bête. Il l'est à faire hurler. Il l'est au premier acte, lorsqu'il comble de largesses, sans aucun discernement, des intrigants qui visiblement ne méritent pas ses bontés; il l'est au second, quand il s'étonne d'une ingratitude inévitable; il l'est encore au troisième, en déchaînant le tigre populaire; il ne l'est pas moins au quatrième, en découvrant avec stupeur que le peuple, abandonné à soi-même, est incapable de se diriger. De telle sorte que ses plaintes, au lieu de nous émouvoir, nous aga-

cent et que nous voudrions, comme disent les bonnes gens, « mettre un bouchon » à ce bavard... Quelque respect que nous ayons pour une fable dont on berça notre enfance, elle ne suffit pas à soutenir une longue pièce. Le théâtre a besoin de plus de réalité. Un pantin si puéril ne saurait être le héros d'une tragédie.

Il en est de même des autres personnages, noyés la plupart dans un grouillement diffus... La pièce finie, quelle impression gardez-vous d'Aspasie et d'Alcibiade ?... Une jolie femme blonde, qui prononce d'emphatiques harangues... Un solide gaillard qui exhibe ses biceps. L'épouse et le confident de Périclès valaient mieux que cela. Il eût fallu s'ingénier à les peindre, leur imprimer une physionomie moins banale. Rien n'est froid comme les généralités. Et quant aux silhouettes épisodiques, du diable si j'eusse pu vous dire, une heure après la représentation, en quoi Aristoclès diffère d'Évagoras, Dracès de Kallœskros, Lichas de Rhésos, Amynias d'Alchaménès. Pas un ne se grave dans la mémoire, pas un n'est marqué d'un trait original. C'est de l'agitation extérieure et du bruit.

J'ai essayé d'indiquer les défauts de *Timon d'Athènes* ; il n'ébranle pas notre confiance en l'auteur, la profonde estime que nous inspire sa probité littéraire, l'espoir que nous fondons sur ses facultés de dramaturge. M. Fabre nous a beaucoup donné ; nous attendons beaucoup de lui. Mais qu'il ne vise pas trop haut. Qu'il modère son essor. Qu'il n'aspire pas au sublime shakespearien. Qu'il se contente d'observer des mœurs et de les porter sur la scène, dans des raccourcis robustes, pareils à ceux des *Ventres dorés* et de la *Vie publique*, ses deux chefs-d'œuvre. Chacun suit la pente de son tempérament. Il est clair que M. Fabre est sollicité par

l'étude des conflits sociaux, des batailles humaines. Le forum l'attire. Il peut glaner, dans ce champ très vaste. Je le verrais s'attaquer aux luttes du capital et du travail, nous exposer, par exemple, l'à-côté des grèves, comme il nous a dévoilé les dessous de la cuisine électorale. Il possède un fond de rudesse plébéienne qui le servirait en ce genre de travail ; il pénétrerait le peuple, il saurait le faire parler ; il le montrerait en action ; il noterait avec force ses fureurs et ses joies, et peut-être trouverait-il, dans le spectacle de sa misère, une note de sensibilité et de tendresse qui manque — avouons-le — à ce qu'il a produit jusqu'ici. M. Émile Fabre est une âme virile, une honnêteté, une conscience. Son cœur aurait besoin de s'ouvrir.

L'interprétation est des plus convenables. M. de Max... c'est M. de Max. Que vous dirai-je ? Il y a des gens qu'il exaspère et d'autres qu'il plonge dans une admiration éperdue. Tâchons de demeurer équitables et reconnaissons qu'il a fort bien joué la scène du troisième acte, où il encourage et semble approuver la lâcheté de ses hôtes, afin de les perdre plus sûrement. Il y déploie cette souplesse doucereuse et féline qui est son principal moyen de séduction. Ses redressements de fauve en colère font toujours de l'effet. Mais qu'il est fatigant, lorsqu'il déclame, sur un ton de mélopée avec des gestes funéraires de pleureuse, les interminables monologues de Timon !

GEORGES FEYDEAU

VAUDEVILLE : *Le Bourgeon*, pièce en trois actes.

Nous sommes en Bretagne, chez la comtesse de Plounidec. Veuve, dévote, cette honnête dame élève son fils dans la religion et la vertu. Maurice ne respire, auprès d'elle, qu'odeurs édifiantes, et naturellement, il songe à se faire prêtre. Sa mère l'y exhorte, et sa tante, Eugénie Heurteloup, créature sans sexe, mariée à un époux sournoisement débauché, qui demande aux petites femmes de le dédommager du pot-au-feu conjugal. Il y a encore dans ce logis trop austère un aimable homme, le marquis de Laroche-Tournel, viveur sur le retour indulgent et sceptique, et la fringante Huguette, fille du marquis. Mais Maurice ne remarque ni les coquetteries de sa petite cousine Huguette amoureuse de lui — c'est bien évident — ni les frasques de ce mauvais sujet d'Heurteloup. Il ne voit rien. Une atmosphère de sainteté l'isole du monde... Seulement, il soupire, il a des défaillances soudaines, des vertiges, des vapeurs.

Ce sont ses vingt ans qui le travaillent. Le « bourgeon » voudrait éclore. Et l'excellente comtesse, anxieuse de ce mal dont elle ignore la source, demande conseil aux habitants du château.

Le vieux marquis de Laroche-Tournel sourit dans sa moustache. Le curé du village, M. Bourset, confesse l'adolescent, le médecin militaire du régiment voisin, M. Vétillé, l'ausculte. Maurice expose à l'abbé les rêves alliciants et coupables dont ses nuits sont troublées. L'abbé lui oppose l'exemple de saint Antoine qui souffrit de semblables épreuves. Il ne s'en alarme point, il a l'esprit ouvert aux humaines faiblesses. Le docteur Vétillé discerne, du premier coup d'œil, la maladie du jeune homme ; il indique le remède :

— Madame, dit-il à la comtesse, votre fils a besoin de marcher.

— Mais il marche, docteur ; il prend beaucoup d'exercice.

— Vous ne saisissez pas. Il a besoin de « marcher » d'une certaine façon... La nature parle, enfin !

Elle a compris. Et elle est toute confuse.

(Il faut voir Mme Judic, avec ses airs de bonne mère poule, inquiète et tendre... C'est la vérité même. C'est exquis.)

Elle lève vers M. Bourset des regards interrogateurs. Mais de ce côté, le secours qu'elle espérait ne vient pas. L'abbé s'incline devant l'autorité de la science, il se rallie à l'opinion du docteur. M. Feydeau a voulu que ce curé fût un type de prêtre intelligent et libéral. Peut-être l'a-t-il tout de même un peu trop dépouillé d'onction ecclésiastique. Chez les plus « modernes » de ces messieurs, le pli sacerdotal subsiste, leur robe les oblige à quelque retenue de geste et de paroles. Çà et là,

M. Feydeau a forcé la note, mais son M. Bourset est charmant. Il collectionne les numéros du journal le *Rire* qui le reposent du bréviaire et répond à Maurice en présence de sa mère alarmée :

— Tous, nous avons subi ces tourments de la chair. C'est l'écueil où se mesurent les vocations véritables. Mieux vaut en affronter l'aiguillon avant qu'après, trop tôt que trop tard...

La pauvre comtesse se résigne donc à l'immolation qu'on exige. Elle est abasourdie. Et elle est consternée. Tout à l'heure, elle a refusé de louer un pavillon enclavé dans son parc à une jeune actrice, Mlle Etiennette de Marigny. Si elle pouvait rattraper sa locataire ! Dieu — le dieu des vaudevillistes que M. Feydeau continue d'invoquer, par un reste d'habitude — accomplira ce miracle... Maurice est allé prendre son bain quotidien (l'hydrothérapie a des vertus apaisantes très recommandées). Il vole au secours d'une femme qui se noie, l'arrache à la mort. La jolie Étiennette, — car c'est elle, — toute frissonnante du danger couru et de l'étreinte libératrice, vient remercier son sauveur pour lequel elle se sent déjà un « béguin »... « Très volontiers », dit gracieusement la comtesse, ravie de l'aventure et persuadée qu'Étiennette est le meilleur médecin qui puisse être donné à son fils. La porte s'ouvre. Etiennette pousse un cri de stupéfaction, apercevant un jeune abbé timide — Maurice — revêtu de ses habits de séminariste. La surprise qu'elle éprouve se double d'un regret...

— Quel dommage ! murmure-t-elle.

Ces scènes d'exposition, imprégnées de douceur, de bonté, d'une ironie inoffensive et sans fiel, ont vivement séduit le public. La pièce partait pour le grand

triomphe. Le second acte a quelque peu atténué cette impression favorable. On l'a applaudi, mais avec moins d'entrain et de conviction. Une sorte d'inquiétude s'est mêlée à notre plaisir. Essayons de discerner les causes de ce malaise.

Il provient, d'abord, d'un manque de netteté dans le rôle d'Etiennette. Le rideau se lève sur le salon de cette délicieuse petite femme. Plusieurs de ses amies y sont assemblées et y caquettent : la Choute, Paulette, Cléo... Deux hommes, Heurteloup, le sournois amant de la Choute, Musignol, l'amant en titre d'Étiennette... Étiennette est nerveuse ; elle rudoie Musignol, l'envoie promener ; et nous apprenons, au cours de ces bavardages, qu'elle reçoit chaque jour la visite de Maurice. A coup sûr elle l'aime .. Mais attendez... Elle l'aime d'un amour innocent, détaché de tout désir charnel ; elle parle de lui avec un respect qui montre l'évolution de ses sentiments.

Et nous avons là une première minute d'inquiétude... Ce revirement est-il sincère ? Étiennette ne voit-elle vraiment, dans le jeune clerc, qu'un frère spirituel, qu'un directeur de conscience ? Alors, elle devrait le soustraire au contact de sa vie galante ; une pudeur instinctive l'empêcherait d'y exposer cette blanche brebis ; et l'on ne conçoit guère que lorsque Maurice arrive pour lui rendre ses devoirs, elle le livre en pâture à la curiosité de Cléo, de Paulette et de la Choute. C'est cependant ce qu'elle fait Ces demoiselles s'empressent autour de l'abbé, le dévorent des yeux, l'accablent de questions embarrassantes et de petits soins. Et nous nous demandons si Étiennette n'est pas complice de tout cela, si ce n'est pas une comédie qu'elle nous joue et se joue à elle-même. Nous demeurons perplexes... (Joi-

gnez que Malle Jeanne Rolly, chargée du personnage, et qui y déploie son élégance ultra-parisienne, n'évoque nullement l'image d'une Marie-Magdeleine touchée de la grâce.) Nous ne pouvons guère prendre au sérieux cette transfiguration.

Il faut pourtant se rendre à l'évidence. Un autre épisode significatif va préciser l'état d'âme d'Étiennette. On lui remet la carte de la comtesse de Plounidec...

Une vague sensation d'étonnement a passé sur le public quand il a vu cette vertueuse matrone, flanquée de la pudique Mme Heurteloup, se présenter chez Étiennette. Que lui veut-elle ? Ce n'est guère ici sa place, songeait-on. Il est admissible qu'une mère aille trouver la maîtresse de son fils, pour arracher ce fils aux pièges d'une liaison dangereuse. Mais tel n'est pas le sens de la démarche de Mme de Plounidec. C'est même tout le contraire. Elle vient supplier Étiennette, non pas de lui restituer Maurice, mais de le garder, de lui donner quelques-unes de ces leçons que Lycénion, dans le récit de Longus, prodigue au berger Daphnis.

Eh quoi ! une pieuse personne, si craintive, si prompte à s'effaroucher, ose remplir cette scabreuse ambassade, au lieu d'en charger son frère, le marquis de Laroche-Tournel, qui s'en fût acquitté parfaitement A cet endroit, le vieil auteur du Palais-Royal montre le bout de l'oreille. C'est une situation vaudevillesque, d'autant plus choquante qu'elle est développée dans le ton de la comédie, ce qui fait davantage ressortir sa fausseté.

Je conviens que la scène — son point de départ admis — est ingénieusement et spirituellement « filée ». Elle a trouvé en Mme Judic une interprète idéale. L'admirable comédienne (le mot n'est pas trop fort) l'a imposée aux secrètes résistances des spectateurs ; elle est

parvenue à la rendre vraisemblable, tant elle y a apporté de mesure et de finesse.

Son entrée est une merveille. Elle avance, le cœur un peu serré. La gêne qui l'étreint se lit dans son sourire, dans sa parole hésitante, dans la gaucherie de ses attitudes, dans la façon dont elle se pose sur le bord du fauteuil, comme si elle avait peur de s'y brûler. Et l'on devine aussi que l'amour maternel lui fera tout endurer ; c'est là qu'elle puise son courage, son audace. Mme Judic excelle à rendre ces nuances. Il y a en elle comme une tendresse un peu molle, comme une ineffable candeur. Des pieds à la tête, elle est « maman ».

La conversation s'engage, coupée de silences... Mme de Plounidec tâche d'être aimable, foudroyée du regard par l'aigre Mme Heurteloup que ce genre d'entretien scandalise. Elle parvient, avec beaucoup de peine, à s'expliquer ; elle offre à Étiennette, pour la remercier de ses bons offices, un bijou... Et l'actrice refuse de se prêter à ce jeu ; elle proteste de la pureté de son cœur. Par un contraste assez comique, c'est la demi-mondaine qui plaide la cause de la vertu et morigène la douairière bigote. Elle ne commettra pas le sacrilège de détourner un jeune lévite de la voie du salut... Et les silences se multiplient... Et M. Georges Feydeau, ne sachant trop comment sortir d'un dialogue sans issue, a recours à un de ces moyens gais et violents qui lui sont familiers. La Choute surgit, portant sur son dos M. Heurteloup... Mme Heurteloup se signe devant cette apparition vomie par l'enfer, et s'enfuit, entraînant la comtesse épouvantée...

Alors revient Maurice... (J'ai omis de vous dire qu'il est appelé sous les drapeaux et doit, le soir même, rejoindre sa garnison.) Il a troqué la soutane du prêtre

contre l'uniforme du fantassin. Ce changement d'habit détermine chez Étiennette une révolution subite. Ce qu'elle vénérait en Maurice, ce qui l'impressionnait, c'était la majesté du vêtement sacerdotal. La robe ôtée, ses scrupules s'évanouissent. Après une scène un peu verbeuse et qui semble un peu lente parce que le dénouement en est prévu, les deux amants s'étreignent. Le revirement d'Étiennette est marqué de traits bien féminins. Au fond, elle n'a pas varié; elle a toujours aimé Maurice sensuellement; son exaltation mystique n'était qu'un mirage dont elle fut la dupe inconsciente. Elle monte gaillardement à l'assaut du catéchumène devenu soldat. Toute cette fin d'acte est construite par un maître dramaturge. Mais qu'elle est brutale! Et faut-il que la sensibilité du public soit émoussée pour qu'il l'ait accueillie sans protestation!

Au dernier acte, il existe une jolie scène. Maurice, accompagné d'Étiennette, vient faire un tour au « pays ». Il sonne à la porte de l'abbé Bourset et sollicite son avis sur un cas de conscience.

— Lorsqu'un homme aime une femme et est aimé d'elle, quel est son devoir?

— L'épouser, dit l'abbé.

Réponse naïve de la part d'un prêtre aussi averti...

— C'est bien, réplique Maurice, j'épouserai Étiennette.

Le bon curé, voulant réparer sa gaffe, multiplie ses objections, aidé par les parents de Maurice.

— On ne se marie pas avec Étiennette.

— Pourquoi? Le Seigneur n'a-t-il pas relevé la pécheresse repentie?

— Oui; mais il ne l'a point épousée.

— Il vous sera beaucoup pardonné parce que vous avez beaucoup aimé.

— Justement ! Étiennette a trop aimé !

— Pour me comprendre, soupire le jeune homme, il vous faudrait une âme religieuse.

Il insisterait encore, si Étiennette n'intervenait. Elle lui conseille d'épouser la gentille Huguette, que nous avions perdue de vue, mais qui continue d'aimer son cousin... D'où nous devons conclure que le caprice d'Éiennette est passé. Maurice se laisse aisément convaincre. Et la pièce s'achève ainsi, par un hymen bourgeois, à la Scribe.

En constatant le vif succès qu'elle a obtenu auprès du public des premières représentations, j'ai essayé de montrer ses points faibles, le vague malaise qu'elle dépose dans l'esprit. Cette sensation persiste et s'accentue à la réflexion. Je reconnais le talent de M. Feydeau, les agréments de l'ouvrage, le plaisir très réel que l'on y trouve à de certains moments. Et pourtant il y a, parmi ces choses aimables, un je ne sais quoi d'équivoque, d'artificiel, d' « insincère ». On en veut à l'auteur de n'avoir pas traité assez sérieusement un sujet très sérieux. La chasteté du prêtre, les tourments de la vocation, ses détours, la lutte entre l'amour terrestre et la foi : ce sont matières graves, et qui exigent une forte méditation M. Lavedan a longtemps réfléchi sur le *Duel*, et Mme Tinayre sur la *Maison du Péché*. (Je cite ces œuvres dont la donnée a d'assez curieuses analogies avec celle du *Bourgeon*)... Ou bien, à défaut d'éloquence, ayez cette fleur d'élégant libertinage et ces grâces d'expression que possédaient les conteurs du dix-huitième siècle.

M. Feydeau reste à mi-chemin, entre les deux... Il manque de profondeur et quelquefois aussi de goût et de délicatesse. Par là, il nous a déplu. Mais il a des trésors de fantaisie et de belle humeur. Par là, il nous a ravis. On ne saurait tout avoir.

SACHA GUITRY

Théâtre *Réjane : La Clef*, comédie en quatre actes.

Un modèle achevé de ce genre de théâtre que M. Henry Bataille désigne si heureusement sous le nom de théâtre « mufle », est la nouvelle pièce de M. Sacha Guitry, jouée hier chez Réjane. La trame en est mince, mais les développements en sont suggestifs. On ne saurait rien imaginer de plus complet... Jugez-en.

Le premier acte de la *Clef* nous introduit au domicile du musicien Camille Bourly, humble logis mansardé qui respire la gène, sinon la misère. Camille mène une existence médiocre... Pourtant il est aimé. Il composé des valses langoureuses qui ont fait la conquête d'une femme du monde, mariée, Mme Germaine Schneider, laquelle est tombée dans ses bras. Tantôt il la reçoit chez lui, tantôt il va chez elle. Mais il souffre de ne pouvoir lui offrir une hospitalité plus somptueuse. Il se ruine en achats de linge et de gants pour faire bonne figure, quand elle l'invite à dìner. Il est très

malheureux. Cela le rend maussade. Il rudoie son vieux camarade, le chansonnier montmartrois Chainon, qui vient le voir, suivi d'une troupe de modèles et de rapins en goguette. Ils rient, chahutent, bousculent les meubles. Camille fronce le sourcil. Et comme Chainon lui demande les raisons de ce mauvais accueil :

— C'est l'argent qui manque... Voilà quinze ans que ça dure. J'en ai assez !...

— Et la musique ? Elle doit te rapporter...

— Peuh ! cinq à six cents francs par mois.

Chainon lève les bras en ciel.

— Trente louis ! Et tu te plains !... Moi, je ne gagne que cent sous par jour à dégoiser mes chansons aux Quat-z-Arts. Et je suis gai... Allons, paie-nous à boire...

Camille lui jette une pièce de monnaie. Le chanteur court acheter au cabaret voisin une bouteille d'absinthe. L'absinthe est sa fidèle amie, sa consolatrice. Et les rapins méditent de le saluer quand il rentrera par un épouvantable charivari. Ils poussent de sauvages clameurs. La porte s'ouvre et livre passage... à une dame voilée. C'est Germaine Schneider. Elle n'est pas bégueule ; elle prie son amant de lui présenter ces messieur et ces demoiselles ; elle bavarde avec eux, elle trempe ses lèvres dans le verre de Chainon. Elle reluque du coin de l'œil, en connaisseuse, le joli profil du poète esthète Jehan de Pierresec. Germaine est une gaillarde... Demeurée seule avec Camille, elle lui expose l'objet de sa visite imprévue...

— Mon mari sait tout...

— Diable ! fait Camille.

L'explication conjugale, d'abord orageuse, s'est terminée en douceur. On divorcera. Chacun tirera de son

côté, Germaine apporte au musicien sa liberté reconquise.

— Je suis à toi. Garde-moi cette nuit. Demain je regagnerai mon appartement où je resterai, comme il convient, jusqu'à la fin du procès. Et nous nous épouserons.

— Diable, diable ! fait Camille.

Ce mariage ne l'emplit point d'enthousiasme. Avoir une femme sur les bras quand on n'arrive même pas à se procurer la « matérielle » : affligeante perspective ! Il ne dissimule pas son mécontentement. Il se montre insolent, désagréable. Germaine sourit...

— Je ne t'ai pas dit que j'étais riche, très riche.

— Quoi ?

— Deux millions, mon cher ; ma dot intacte, et que je reprends...

Oh ! mais alors, tout est changé ! Camille redevient aimable. Il se blottit contre l'adorée, il la mange de caresses Et lorsque la bande des bohèmes montmartrois reparaît (il faut bien, n'est-ce pas ? que l'acte s'achève sur une note joyeuse), il fait part au vieux Chainon de son opulent mariage. Mais il remarque aussi que Germaine continue de regarder avec trop de complaisance la noire chevelure de l'esthète Jehan... Il a l'obscur pressentiment des infortunes qui l'attendent...

Cette exposition se laisse écouter. Elle est sémillante, d'un pittoresque un peu suranné, imité de Murger, mais animée de la verve facile et jeune, crue, franche et sonnant clair, que l'on avait goûtée dans les ouvrages antérieurs de M. Sacha Guitry.

Au début du second acte, il y a encore quelques scènes plaisantes... Deux mois doivent s'écouler avant le prononcé du divorce... Deux mois, c'est long pour

Camille, las de sa médiocrité, impatient de jouir de sa nouvelle fortune. Cela l'agace de donner des leçons de piano, alors que bientôt il nagera dans l'abondance. Il s'en confesse ingénument à Germaine ; il lui demande de l'héberger sous son toit, il sollicite la clef de l'hôtel, où il se considère comme étant déjà chez lui. Elle refuse. Elle traite assez sèchement l'amant d'hier, non qu'elle soit écœurée de son manque de courage et de fierté (les personnages de M. Guitry n'ont point de ces délicatesses), mais simplement parce que sa curiosité est occupée ailleurs. Je ne sais si elle s'est « payé » le brun esthète Jehan de Pierresec qui a disparu de la pièce et que nous ne reverrons plus. Pour le moment, son caprice va au sportsman Michel de Maubourg. Elle voudrait bien l'enlever à la comtesse de Perelles, son amie. Dès qu'elle l'aperçoit, sa chair tressaille.

— Joue-moi ta valse lente ! dit-elle à Camille.

Docilement, il s'assied devant le clavier... Il tourne le dos à la coquine. Mal lui en prend. Michel de Maubourg survient à pas de loup ; elle l'attire, étreint sa bouche goulument, le renvoie confondu d'une faveur si inattendue...

Puis, la valse finie, elle se tord les bras, languissamment :

— Délicieux, murmure-t-elle, délicieux !

Ce jeu de scène, spirituellement réglé, évoquant (avec plus de brutalité) la rouerie de l'Angélique de *George Dandin*, n'a pas déplu. Cependant une sorte de malaise commence à peser sur les spectateurs. Ils trouvent un peu trop d'animalité dans tout cela. Les geste de cette hystérique, qui cherche partout des lèvres où poser les siennes et se tortille perpétuellement en un prurit charnel, lui semblent monotones, fastidieux.

Il en éprouve un vague dégoût, qui à l'acte suivant s'aggravera, ira jusqu'à la nausée.

Camille se doute de quelque chose. Il a des craintes. Il croit Germaine capable de le tromper avant la lettre. Que sera-ce après ! Mais avec qui ? Il ne sait... Naturellement, ses soupçons se portent sur tout le monde, excepté sur le futur complice de sa maîtresse. Anxieux de fuir Paris plein de pièges, il accepte l'offre que leur fait à tous deux Michel de Maubourg de les recevoir à bord de son yacht. La scène représente le pont du petit navire. Camille, Germaine et Michel se promènent le long du bastingage. Camille, tourmenté par les premiers symptômes du mal de mer, passe comme une ombre gémissante et ne prête qu'une oreille distraite à l'entretien des amoureux... Ceux-ci ne se gênent point... « Embrasse-moi », dit Germaine. Elle n'est jamais rassasiée. Ils ne s'appartiennent pas encore. Ils s'appartiendront tout à l'heure, tandis que le malheureux musicien payera son tribut à Amphitrite... Et Germaine, à cette idée, frissonne... « Ta bouche, ô Michel ! »

Camille garde par devers lui une enveloppe cachetée qui lui a été remise par la comtesse de Perelles, et qui renferme, lui a-t-elle dit, le nom de l'amant présumé de Germaine. Il n'a pas osé l'ouvrir, tremblant d'apprendre une vérité désagréable, ému surtout à l'idée d'être acculé à la nécessité d'une rupture désastreuse pour son avenir. Il se décide enfin !... Fatalité : le nom contenu dans l'enveloppe est celui de Michel !... Il ruse avec le danger ; il se confie hypocritement au jeune yachtsman, le supplie de veiller sur la vertu de sa fiancée, tant et si bien qu'il parvient à lui communiquer quelque inquiétude sur les conséquences de leur imminente trahison.

Toute cette histoire d'enveloppe ouverte et close est d'une extrême puérilité, car elle ne prouve rien, Camille n'étant pas forcé d'ajouter foi à une dénonciation intéressée... Passons...

Le compositeur, tranquillisé, est allé soulager ses entrailles à fond de cale... Germaine et Michel demeurent en tête à tête... Elle tâche de vaincre les scrupules du galant, qu'elle voit hésitant, troublé. Entre eux s'engage une conversation qui atteint, si elle ne les dépasse, les bornes de la sensualité bestiale...

Etrange rapprochement! C'est presque la situation du *Hasard du coin du feu.* Mais le dialogue de M. Sacha Guitry est au dialogue de Crébillon fils ce que les croquis de nos journaux pornographiques sont aux estampes de Fragonard. Ici, le vice, si vous voulez, mais paré de grâce, la volupté jointe au sentiment, une langue adorable, toute en nuances, en finesses, en touches légères, en tons de pastels. Là, le trivial, le vulgaire, l'épais.

M. Sacha Guitry, qui ne manque pas d'esprit, oublie d'en avoir juste au moment où l'esprit serait le plus nécessaire pour pallier l'effronterie d'une scène équivoque et gênante. Hélas! elle s'étale sans vergogne, avec une prodigieuse impudeur... Souvenez-vous de l'exquis manège de Célie et du duc, dans la comédie de Crébillon. Célie est bien résolue de ne rien refuser, de contenter un désir qu'elle partage, et que peut-être elle a devancé. Mais que d'enveloppements! Que de jolis détours! Elle veut obtenir un mot d'amour qui sera l'excuse de sa faiblesse. Elle ne réussit pas à l'arracher au duc de Clerval, dont les sens se peuvent égarer, dont le cœur reste fidèle à sa vraie maîtresse... Ecoutez maintenant Germaine et Michel... Celui-ci balbutie

machinalement une déclaration. Elle l'interrompt :

— Dis donc que tu ne m'aimes pas ! Ce sera bien plus excitant.

Tudieu, la commère ! Elle n'attend pas qu'on lui fasse violence. Elle engage les hostilités. Ce qu'elle veut, c'est du positif, du solide, et tout de suite. Plus vite que ça ! Et qu'aucune phrase sentimentale ne soit dite, afin qu'elle ait la sensation aiguë d'être ce qu'elle est réellement : une prostituée qui se donne sans amour... Je vous assure que lorsque le rideau est tombé, à la fin du troisième acte, nous avons été délivrés d'une obsession pénible.

Elle nous a ressaisis au quatrième. Le « mutisme » des personnages s'y épanouit avec l'ampleur d'un bouquet de feu d'artifice, dans deux scènes principales. La croisière est terminée. Camille a réintégré l'appartement de Germaine, où il compte vivre comme coq en pâte jusqu'à la fin de ses jours. Toutefois, il ne peut s'empêcher de cribler d'allusions amères l'intimité de Germaine et de Michel, ce en quoi il est sottement « mufle », puisqu'il est bien résolu à la tolérer. Michel, agacé, lui met le nez dans son infamie :

— Eh bien, oui, lui déclare-t-il, je suis l'amant de Germaine. Si cela vous déplaît, je me tiens à vos ordres...

Et ce pleutre de Camille rit jaune, mais il rit, car il ne renoncera pas, pour une pareille vétille, à la dot royale dont il aura le profit.

La deuxième scène est du même calibre. C'est l'explication décisive de Camille et de Germaine. Se sentant des torts envers lui, elle lui témoigne quelque douceur, elle lui donne la clef qu'il réclamait en vain, elle lui fait des cadeaux. « Tu veux de l'argent? Ta robe de chambre

n'est pas assez belle? » Elle tient absolument à devenir sa femme, *afin d'avoir quelqu'un à tromper!* Pourtant elle se cabre, lorsque, encouragé par cet excès de bienveillance, il se permet des observations incongrues. Elle le redresse vertement. C'est elle qui tient la bourse. Elle lui met le marché en main. Il baisse la tête. Il est vaincu.

— Pourquoi es-tu triste? demande-t-elle.

— La vie me dégoûte.

— Tu vas être heureux.

— Oui, et c'est ça qui me dégoûte.

La comédie s'achève sur ces mots... Si je l'ai analysée attentivement — plus longuement qu'elle ne le mérite — c'est qu'elle me semble un exemplaire achevé de la pièce « amorale » telle que nous avons essayé de la définir.

Immoraux sont les personnages de Crébillon. Ils ont le sentiment, et dans une certaine mesure le regret des fautes commises, une pointe de remords qui avive (car ils sont très corrompus) leur plaisir...

Amoraux sont les personnages de M. Sacha Guitry. Ils obéissent uniquement aux instincts les plus bas, et cela sans combat, sans résistance. Camille trouve avantageux de vivre en fainéant, de se rouler en boule, comme un gros rat paresseux, dans le fromage de la dot conjugale, et il accepte paisiblement d'unir sa vie à une femme dont il n'est plus aimé, qu'il n'aime plus, et qu'il sait être la dernière des gourgandines... Elle, c'est une Messaline mûrissante et bourgeoise, en quête de lèvres à baiser, — elle ne rêve que de cela, — guettant l'homme qui passe, le flairant...

Et je pressens la réponse de M. Sacha Guitry. Ces figures existent dans le monde. Il a le droit de les

peindre... Possible... Mais elles ne nous intéressent point. J'en atteste les mille auditeurs qui se pressaient l'autre jour à sa pièce avec l'espérance et l'envie d'y applaudir. Leur sympathie, vive au début, allait se glaçant, à mesure que l'auteur s'enfonçait délibérément dans la grossièreté et le cynisme. Et l'on songeait : Quel dommage ! Il est doué à merveille ; il a le sens de l'analyse et de l'observation, le don du relief, beaucoup d'entrain et de belle humeur. S'il avait un peu de goût et de tact, un art plus délicat, quelque souci d'élégance morale et de tenue littéraire, ce pourrait être un grand dramaturge... Certes, on n'exige pas de lui qu'il n'introduise sur les planches que des êtres insipidement vertueux ; on voudrait qu'il étudiât des cas psychologiques mieux nuancés, des caractères d'une moins banale vilenie. Cette aventure lui servira de leçon, en l'obligeant à des réflexions salutaires, dont ses œuvres futures nous apporteront les fruits.

La pièce a été bien défendue par l'excellente troupe du théâtre Réjane, Mme la directrice en tête... L'illustre comédienne traduit avec une extraordinaire vérité les effervescences sensuelles de l'héroïne. Que ne peut-elle faire ? Elle est en pleine possession d'un des talents les plus puissants, les plus souples qui soient au monde... Hier, elle nous arrachait des larmes dans les *Deux madame Delauze* et dans la *Course du flambeau*. Tragique, comique, spirituelle, elle à toutes les notes, tous les accents. Néanmoins, si j'osais me permettre de lui donner un conseil, ce serait de ne se point prodiguer dans les rôles qui exigent seulement la floraison d'une grâce amoureuse et légère. Il y en a d'autres, mieux appropriés à ses qualités actuelles d'émotion et de force...

VICTOR HUGO

I

Angelo et *Thérèse Raquin.*

Angelo, *Thérèse Raquin*, *la Fille de Jorio*, trois œuvres d'origine, d'inspiration, de couleur bien différentes... Le hasard, en les rapprochant, en les mettant dans la même semaine, sous nos yeux, nous a donné une excellente leçon d'art dramatique.

Angelo date de 1835. Soixante-dix années ne pèsent pas impunément sur une pièce de théâtre, surtout quand il s'agit, comme c'est ici le cas, d'un ouvrage conçu en pleine bataille et qui se ressent des violences et des fièvres du combat. Les qualités et les défauts de l'école s'y affirment avec une sorte de fureur exaspérée. Rien n'y est mesuré. Tout y prend un air de provocation et de menace. Il semble que les personnages en scène fassent des gestes de défi. Qu'ils agissent ou qu'ils

parlent, ils restent placés quelquefois au-dessus, mais toujours en dehors de la nature, ils se meuvent dans une atmosphère spéciale, créée par le génie du poète et qui ne correspond plus, il faut bien le dire, à nos façons de penser et de sentir.

La représentation d'*Angelo* a précisé ce malentendu. Il est moins sensible dans les pièces en vers de Victor Hugo. Celles-ci nous charment par le prestige d'une forme incomparable d'où elles tirent leur allure épique, leur force, leur grandeur. Mais dépouillez-les de ce manteau royal, rabaissez-les à la prose, ne considérez, dans *Hernani*, dans *Ruy-Blas* et dans les *Burgraves*, que le fond des situations et des caractères, il vous reste, le plus souvent, une fable invraisemblable, actionnée par des moyens puérils; un tissu d'événements combinés en vue de coups de théâtre; des héros, des héroïnes qui n'obéissent pas à l'impulsion logique de leurs caractères, mais à la volonté de l'auteur dont la main apparaît derrière eux dans la coulisse... Les *Burgraves*, sans les vers, c'est presque un mélodrame de Bouchardy. Et c'est *Angelo*. Qu'on se rappelle le jugement, dénué d'ailleurs de toute bienveillance, et versé par Gœthe dans l'oreille d'Eckermann :

« Les personnages de Hugo ne sont pas des êtres de chair et de sang : ce sont des marionnettes qu'il manœuvre à son caprice et auxquelles il fait faire toutes les contorsions et toutes les grimaces qui sont nécessaires aux effets qu'il veut produire. »

Je conviens que l'arrêt est un peu dur. J'étais tenté, en écoutant *Angelo*, d'en excuser la rigueur. L'impression qu'éveille cet ouvrage chez les spectateurs d'aujourd'hui est des plus singulières.

D'abord on est amusé. Ces nobles dames vêtues de

brocart et de perles, ces seigneurs ardents et ténébreux qui évoluent sur la scène, nous sont devenus totalement étrangers; nous ne les pénétrons plus; ils nous sont plus lointains que les Grecs d'Homère; ils n'appartiennent point à l'histoire (en dépit du costume et du décor), mais à une humanité conventionnelle et purement « littéraire » qui fleurit dans la première moitié du siècle; leur vue évoque les tableaux d'Eugène Delacroix, les lithographies de Deveria, les vignettes sur bois de Tony Johannot et de Célestin Nanteuil. Et cela nous divertit, comme un bibelot très vieux et passé de mode, que l'on retourne entre les doigts et que l'on examine avec infiniment de curiosité; et l'on songe : « Quel drôle de goût ils avaient en ce temps-là! »

Quand ces figurines ouvrent la bouche, la surprise succède à l'amusement. Elles parlent une langue imagée, magnifique et dénuée, à un degré extraordinaire de bonhomie, cherchant toujours, quelle que soit la pensée qu'elles ont à rendre, la phrase véhémente, l'épithète sonore et empanachée.

« Ah! lorsqu'on est jaloux, monseigneur (dit la Tisbé à son amant Rodolfo), on ne voit pas Venise, on ne voit pas le Conseil des Dix, on ne voit pas les sbires, les espions, le canal d'Orfano, on n'a qu'une seule chose devant les yeux : sa jalousie... Tu es le seul homme que j'aie jamais aimé. Tu es ma lumière. Ton amour, c'est un soleil qui s'est levé sur moi. Les autres hommes m'avaient glacée. Que ne t'ai-je connu il y a dix ans! Il me semble que toutes les parties de mon cœur qui sont mortes de froid vivraient encore... »

Cette emphase ne règne pas seulement dans les mots; les sentiments, les passions sont comme eux poussés au paroxysme, défigurés par une sorte de boursouflure

perpétuelle : « O Rodolfo, poursuit la Tisbé, je ne puis te voir parler à d'autres femmes. Quel droit ont-elles à des paroles de toi ? » Et tous les personnages du drame pérorent de même manière. Car ils n'ont qu'une langue qui est celle de Hugo, ou plutôt la langue du romantisme. Le vaste discours (il est du reste admirable de mouvement et de ciselure) dans lequel Angelo peint les tragiques horreurs de Venise ; le récit non moins copieux d'Homodéi qui conte à Rodolfo l'histoire de ses amours avec Catarina et de leurs rendez-vous nocturnes, sont des modèles achevés du genre :

« Un soir, le seizième jour de février, une femme voilée a passé près de vous sur le pont Molino, vous a pris la main et vous a mené dans la rue Sampiero. Dans cette rue sont les ruines de l'ancien palais Magaruffi ; dans ces ruines il y a une cabane ; dans cette cabane, vous avez trouvé la femme de Venise que vous aimez et qui vous aime depuis sept ans. »

Il n'est rien de plus fatigant que cette prose invinciblement tendue, où tout vise à l'effet, et qui jamais ne s'apaise et ne consent à traduire simplement des choses simples. Elle est si éloignée de notre conception actuelle du dialogue théâtral que nous nous demandons (c'est une autre sensation qui nous a poursuivi) si ces gens se prennent au sérieux et ne se raillent pas eux-mêmes. Un vague parfum de « fumisterie » plane sur eux ; il suffirait que Brasseur, Baron, Eve Lavallière jouassent, sans y changer une virgule, les principaux rôles d'*Angelo*, pour que le drame devînt sa propre charge et la plus bouffonne des parodies.

Si, maintenant, de la physionomie extérieure des personnages nous passons à leur être intime, nous ne les trouvons pas moins artificiels, moins déconcertants.

Ils ont un trait qui leur est commun avec tous les types imaginés par Hugo : la fatalité. De même que Ruy-Blas, Hernani, Triboulet, de même que Marion, doña Sol, Maria de Neubourg, les protagonistes d'Angelo sont marqués par Dieu pour le crime, la vengeance, le martyre et l'expiation.

Fatal est Rodolfo :

« Prenez garde, Tisbé : il y a sur moi une prédiction, une destinée qui s'accomplit inévitablement de père en fils : nous tuons qui nous aime. »

Fatal le tyran de Padoue :

« La haine est dans notre sang, dans notre famille ; il faut toujours qu'un Malipieri haïsse quelqu'un. »

Fatal (ô combien) Homodéi. Celui-ci n'est pas un homme, c'est un spectre, un démon,. glissant dans l'épaisseur des murs, jaillissant des planches, invisible et présent, féroce et énigmatique. Les mobiles de sa conduite sont inaccessibles à notre entendement. Parce que ses hommages ont été repoussés par une femme qui ne l'aimait pas (cet accident arrive aux cavaliers les plus honorables), il lui voue une atroce rancune qui ne s'assouvira que dans le sang... Mais cela ne se discute pas, cela échappe à toute psychologie. Homodéi est un sbire, exactement comme Hernani est un bandit, Triboulet un fou de cour, Ruy-Blas un valet. C'est son costume qui lui fait une âme. Il n'existe que par les chocs de mots et les métaphores que le poète a placés en lui.

L'opposition de la lumière et de l'ombre, du bien et du mal, de la laideur et de la beauté, le contraste entre ces éléments, voilà ce que Victor Hugo nomme « la vie ». Chacun des drames qu'il a forgés sur sa puissante enclume, chacun des caractères qui les animent n'est

qu'une antithèse. Ses héros vont deux par deux, et luttent l'un contre l'autre, la lance au poing, comme des paladins en champ clos. Duel de Triboulet et de François Ier, de Hernani et de Gomez, de Ruy-Blas et de Salluste. Et ces couples d'adversaires symbolisent des choses contradictoires : l'un la vertu, la passion, la conscience du peuple; l'autre le despotisme des grands, la haine jalouse, la perfidie; le roi et l'histrion, le duc et le bandit, le ministre et le laquais...

Cette première antithèse, qui est à la source du drame et d'où il est sorti, se ramifie en une foule d'antithèses secondaires, qui circulent en lui comme les branches greffées sur le tronc principal, comme les vaisseaux sanguins issus des artères et des veines. Et chacune de ces branches accessoires est une antithèse; et ce sont de microscopiques antithèses que charrient ces veines capillaires; ces artérioles courent à travers l'œuvre et en nourrissent la chair. Antithèses d'idées, de silhouettes, d'hémistiches, d'adverbes, d'adjectifs. Hernani, c'est le bandit opposé au féodal Ruy Gomez, mais c'est aussi l'amour du jeune homme qui se dresse devant l'amour du vieillard; Triboulet, c'est la difformité physique alliée à la noblesse morale et se mesurant au roi qui représente — principe contraire — le vice et la dégradation dissimulés sous les grâces. Et c'est encore l'amour paternel engageant une lutte désespérée contre l'amour corrupteur... Ainsi de tous les autres... Marion, la courtisane, a pour Didier l'amour idéal et pur d'une vierge. Doña Sol, qui pourrait coucher dans un lit armorié, préfère suivre au désert son lion superbe et généreux. Et ces amants échangent de délicieuses paroles qui nous emplissent l'oreille de tous les bruits de la terre, mugissements d'orages et chants d'oiseaux, et

ces paroles sont aussi des antithèses. Ecoutez le duo d'Otbert et de Régina, un des plus « chauds » que Hugo ait écrits :

Je ne vous aime pas !.!.
Enfant, donne un baiser, je te donne mon sang.

Et plus loin :

Mais je remplacerai, moi, ton père et ta mère !
Ton père, j'ai mon bras ! ta mère, j'ai mon cœur !

Ecoutez maintenant Didier :

Ai-je droit d'accepter le don de son amour
Et de mêler ma brume et ma nuit à son jour ?

Pour revenir à *Angelo*, qui nous occupe, l'antithèse, sous toutes ses formes, y règne en maîtresse, et plus tyranniquement qu'ailleurs. « Ce drame, dit la préface, repose sur le contraste de deux graves et douloureuses figures : la femme dans la société, la femme hors de la société. » La femme « régulière », c'est la douce et dolente Catarina, épouse d'Angelo ; l' « irrégulière », c'est Tisbé, la comédienne ; elles sont éprises l'une et l'autre de Rodolfo, qui n'appartient à aucune d'elles. (Il est à remarquer que ce drame brûlant est le plus chaste des drames ; Catarina est pure comme un lis ; Rodolfo se réserve ; et quant à Angelo, c'est peut-être un débauché, mais il ne le montre point sur la scène, et rien n'indique que Tisbé soit matériellement sa maîtresse.)

Ce caractère de Tisbé n'est aussi qu'une antithèse noyée dans une prodigieuse déclamation. La tirade foudroyante dont elle terrifie, au second acte, la malheureuse Catarina, n'a pas, je crois, au point de vue de

l'excès de redondance, d'équivalent dans notre littérature.

« Ce que c'est que ceci ? C'est une comédienne, une fille de théâtre, une baladine, comme vous nous appelez, qui tient dans ses mains une grande dame, une femme mariée, une femme respectée, une vertu ! qui la tient *dans ses mains*, *dans ses ongles*, *dans ses dents*, qui peut en faire ce qu'elle voudra, de cette grande, de cette bonne renommée dorée, et qui va la déchirer, la mettre en pièces, *la mettre en lambeaux*, *la mettre en morceaux !* Ah ! mesdames les grandes dames, je ne sais pas ce qui va vous arriver ; mais ce qui est sûr, c'est que j'en ai une là, sous mes pieds, une de vous autres. Et que je ne la lâcherai pas !... Vous ne valez pas mieux que nous, mesdames ! Ce que nous disons *tout haut* à un homme, *en plein jour*, vous le lui *balbutiez honteusement* la nuit. Il n'y a que les heures de changées. Nous vous prenons vos maris, vous nous prenez nos amants. C'est une lutte... Mais non, pardieu ! vous ne nous valez pas ! Nous ne trompons personne, nous ! Vous, vous trompez tout le monde, vous trompez vos maris, vous tromperiez le bon Dieu si vous pouviez ! Oh ! les vertueuses femmes qui passent voilées dans les rues ! Elles vont à l'église ! rangez-vous donc, prosternez-vous donc ! Non, ne vous rangez pas, ne vous inclinez pas, ne vous prosternez pas ; allez droit à elles, arrachez le voile, derrière le voile il y a un masque ; arrachez le masque, derrière le masque il y a une bouche qui ment ! »

Sous ce déluge de phrases grandiloquentes et sous cette avalanche de points d'exclamation, qu'y a-t-il ? Toute la pièce d'*Angelo* a été bâtie pour la démonstration de cette idée que certaines femmes mariées ne valent pas mieux et parfois valent moins que les filles

galantes et que la vertu est indépendante de la condition et du rang social. Idée généreuse, démocratique, et, avouons-le, assez banale, qui se retrouve exprimée (comme l'a fait ingénieusement observer M. Léopold Lacour) par Alfred de Musset dans *Rolla*, mais avec une plus touchante sincérité :

Vous ne la plaignez pas, vous, mères de famille,
Qui poussez les verrous aux portes de vos filles
Et cachez un amant sous le lit de l'époux.

Si *Angelo* n'est que cela — et ce n'est guère autre chose — avouez que l'effort dépensé par le poète, ce formidable arsenal du verbe où il puise, ces armes brandies avec un fracas terrible sur nos têtes ne sont pas en proportion avec le résultat obtenu. Et nous en avons eu, cette semaine, la très vive intuition. Nous songions au titre de la comédie shakespearienne : *Much ado about nothing* (Beaucoup de bruit pour rien). Et nous étions également agacés par ce qu'il y a d'enfantin dans les « trucs » de théâtre auxquels Hugo a recours pour nouer et dénouer l'intrigue de ses drames, par l'importance accordée au détail matériel, à ce qu'on pourrait appeler les *clous tragiques :* le portrait de Marion, le bandeau de Triboulet, le manteau de don Salluste, le trèfle imprimé au fer rouge sur le bras de Barberousse. Dans *Angelo* le « clou » est un crucifix, le crucifix donné par Tisbé à Catarina, le « crucifix de sa mère » ! Il a fallu toute la vénération que le public garde à la mémoire du Dieu pour qu'il n'ait pas accueilli avec un sourire cet accessoire si vieillot, si démodé.

Et ceci nous a fait comprendre le succès qui salua, en 1843, la *Lucrèce* de Ponsard ; non pas un gros succès

d'argent (la pièce n'eut que trente ou quarante représentations), mais un succès de soulagement, d'allégement. Les contemporains étaient excédés du bric-à-brac romantique ; les cachots, les oubliettes, les escaliers dérobés, les portes secrètes, les masques, les travestissements, les poignards, les flacons ciselés par Benvenuto où l'on enfermait (comme dans *Angelo*) les poisons foudroyants et les puissants narcotiques : ils commençaient à se moquer de ces horreurs, ils n'en frémissaient plus. On relève dans les journaux d'alors ces traces manifestes de fatigue.

Le *Courrier des Spectacles* relate qu'à la première représentation des *Burgraves* Jules Janin se promenait au foyer, disant à haute voix : « — Si j'étais ministre de l'intérieur, je donnerais la croix à celui qui sifflerait le premier. » Et quelques jours plus tard, le 16 mars, il imprimait : « Hier, à quatre heures du soir, il restait vingt stalles à louer pour les *Burgraves* et pas une pour *Phèdre* qu'on jouera demain. »

Et ce qu'il y avait de plus significatif, c'est que les disciples eux-mêmes lâchaient pied et ne dissimulaient pas leur découragement. « Nos espérances ont été trompées, écrivait Théophile Gautier. Il est bien étonnant que MM. Hugo et Dumas n'aient produit dans le drame aucun élève remarquable. »

Et de son côté, Sainte-Beuve :

« Décidément l'école finit. Ce théâtre a dissipé nos illusions. Ah ! si nous avions seulement un autre Ducis ! »

Ducis parut. Et c'était François Ponsard. L'Académie, sur l'initiative de Cousin, alloua à *Lucrèce* son prix de 10.000 francs. Le gouvernement accorda au théâtre de l'Odéon, qui l'avait jouée, la subvention annuelle de

60.000 francs qui, depuis ce temps, lui est demeurée acquise. Et ce fut dans toute la presse un hymne triomphal. Janin se signala parmi les plus ardents thuriféraires. Il disait plus tard, évoquant cette minute mémorable : « *Lucrèce* était le passé, le présent, l'avenir de l'esprit humain. A ce nom sauveur la province hurlait de joie, la moitié de Paris ne mettait pas fin à son enthousiasme. » La vérité, c'est que le mérite de *Lucrèce* n'était point en cause ; on avait soif de repos, de spectacles tranquilles, de vers honnêtes qui cheminassent paisiblement et sans bruit. On se fût jeté avec voracité sur n'importe quelle platitude. Après avoir ouï pendant quinze ans des œuvres dans la note d'*Angelo*, on demandait autre chose. Et l'autre soir, nous concevions parfaitement cet état d'esprit.

Est-ce à dire que la pièce soit indifférente ? Vous ne le croiriez pas. On l'écoute avec stupéfaction, mais sans ennui. Elle porte, malgré tout, la souveraine empreinte du génie. On se sent devant la création inférieure d'un sublime artiste ; et ce qui existait en lui de colossal, de divin, ses brusques jaillissements de lumière, ses coups d'aile s'y retrouvent. Au premier acte, les coquetteries de Tisbé avec Rodolfo sont délicieuses (joignez que Mme Sarah Bernhardt a joué ces scènes comme sans doute elles ne le furent jamais, ni par Rachel, ni par Mars, avec une harmonie de voix et de gestes, une fleur de grâce amoureuse, une juvénile légèreté qui nous ont confondus ; elle a eu l'art d'être « naturelle » en disant cette prose qui l'est si peu). Enfin, les deux rencontres de Tisbé et de Catarina ont de la grandeur et du souffle... Heureusement, car le reste !... M. Max a dessiné intelligemment le profil d'Homodéi. Je l'eusse voulu plus truculent encore et plus sinistrement pittoresque. Un

rôle pareil ne pouvant être ramené à la vraisemblance, on ne court aucun risque à le développer dans le sens qu'a voulu l'auteur, à lui donner toute son intensité d'expression. Il ne peut guère choir davantage dans le ridicule ; et l'excès du relief et de la couleur peut l'en sauver en lui communiquant, à défaut de vie réelle, un semblant de vie héroïque et légendaire.

De même, M. Desjardin m'a paru un peu timide dans le rôle d'Angelo. Il n'avait pas l'air de croire que « ce fût arrivé ». C'est un tort. Lorsqu'on fait un tyran (fût-il encore plus chimérique), il faut entrer avec conviction dans la peau de son personnage, et même dans la peau d'autrui, puisque la fonction du tyran dans l'école romantique est d'être inexorablement sanguinaire.

L'ouvrage est superbement monté.

Je vous recommande le décor du prologue, le jardin lumineux, où passe, avec le parfum des fleurs, le bruit de musiques vagues et lointaines que le talent de M. Reynaldo Hahn y a voluptueusement semées. C'est exquis. Je m'imagine la joie qu'a ressentie à la résurrection de ce drame M. Paul Meurice, témoin vénéré des vieilles heures de gloire. Son cœur pieux et filial en est tout illuminé. Je ne vous assure pas que vous y éprouviez autant de plaisir, ne le regardant pas avec les mêmes yeux. Il vous intéressera. C'est une date, une époque. Et tout hugophile ne peut mourir sans avoir vu *Angelo*. Vous ferez bien de profiter de l'occasion, car il se pourrait que la pièce ne fût plus jamais reprise.

Ce serait une erreur de supposer que le romantisme fût mort de la chute des *Burgraves*. Cette école avait laissé une empreinte si profonde, si durable, que les écrivains des générations suivantes s'en ressentirent. A

peine aujourd'hui est-elle effacée ; et encore, à l'examiner de près...

Le plus singulier, c'est que ceux-là mêmes qui continuaient d'en être marqués n'en convenaient pas et s'en défendaient avec violence. Un des plus illustres fut Emile Zola. Lorsqu'il publia vers 1880 son théâtre complet, il écrivait, parlant de cette *Thérèse Raquin* que l'Odéon vient de remettre sur l'affiche :

« Comment voulez-vous que les vieux chroniqueurs de 1830 soient tendres pour Thérèse Raquin ? Passe encore si ma mercière était une reine, et si mon assassin portait un justaucorps abricot. Il faudrait qu'au dénouement Thérèse et Laurent pussent s'empoisonner avec une coupe d'or pleine de vin de Syracuse. »

Zola était dupe d'une illusion fort compréhensible ; il confondait le fond des choses avec les moyens d'expression. De la vieille école, qu'il avait dessein de supplanter, il ne répudiait que le décor. Il croyait faire acte de réalisme, en remplaçant la reine par une mercière, la salle du palais par une arrière-boutique, le justaucorps abricot du meurtrier par un veston plébéien. Mais qu'importait ce changement de cadre et de costume, s'il n'avait pas sa répercussion dans l'âme des personnages, si ces derniers gardaient les façons artificielles de penser et d'agir que Zola reprochait si justement aux anciens auteurs? Or, il n'y a pas à se dissimuler que le drame de *Thérèse Raquin* est profondément imprégné de romantisme. On ne le peut écouter sans en avoir la vive impression et chaque audition nouvelle la confirme. L'écrivain se fâcha, naguère, quand je ne sais plus quel critique l'appela « le dernier des romantiques ». L'expression était juste et fit fortune. Zola était un romantique inconscient, un romantique « honteux ».

Thérèse Raquin ne laisse subsister à cet égard aucun doute. Vous en savez le sujet. La scène se passe chez de petits bourgeois, chez d'humbles boutiquiers que ravagent tout à coup la passion et le crime. Thérèse Raquin a pris pour amant un ami de son mari, et tous deux envoient celui-ci dans l'autre monde, puis ils s'épousent. La mère de la victime, la bonne Mme Raquin, va devenir la cheville ouvrière de la pièce.

C'est une brave femme de province, mercière de son état. Ecoutez-la parler. Elle s'exprime comme le pourrait faire Lucrèce Borgia ou la Tisbé. Sa belle-fille est « son dernier printemps » ; elle « se réfugie dans sa douleur comme un animal blessé » ; elle « plaide contre ses larmes ». Thérèse, de même, est une précieuse qui goûte dans le vice d' « âpres voluptés » ; le jour de son mariage, elle reçoit les confidences d'une jeune fille, qui lui parle « d'entrer dans quelque chose d'inconnu, de doux et de terrible où l'on avance dans une lumière blanche, poussé par une joie frissonnante ». Si c'est là de la prose naturaliste, elle n'a pas beaucoup plus de simplicité que la prose frénétique de 1835.

La situation même inventée par Zola et qui est très belle et très saisissante — l'aïeule paralysée, clouée sur un fauteuil, incapable d'ouvrir la bouche et de se mouvoir, dirigeant vers les meurtriers le feu de son regard accusateur, et ceux-ci tremblant d'effroi à l'idée qu'elle pourra renaître à la vie et les perdre — ce contraste entre la fureur qui tenaille la paralytique et son impuissance à l'exprimer, est éminemment romantique. C'est une antithèse. Hugo eût été fier de l'avoir trouvée. Mais que d'invraisemblances, que de sacrifices à la vérité elle suppose ! D'abord Mme Raquin surprend l'entretien des coupables, cachée derrière une porte, tout

comme les sbires d'*Angelo* « marchant dans un mur ». Elle est affligée d'une étrange maladie de théâtre, maladie intermittente, qui s'aggrave ou se guérit selon les besoins du drame. Une émotion lui enlève la parole ; une seconde émotion, quand il est nécessaire, la lui restitue ; et dès qu'elle la recouvre, c'est pour prononcer quelques phrases « trop écrites ».

Nous sommes jusqu'au cou, vous le voyez, dans la convention, et *Thérèse Raquin*, avec ses effets de terreur savamment gradués, la sombre figure de justicière qui se dresse au centre du tableau, ses crimes, ses remords, sa constante opposition du trivial et du tragique, son double suicide de la fin, eût fait bonne figure à l'ancienne Porte-Saint-Martin, entre *Angelo* et *Lucrèce Borgia :* il n'y manque, selon le mot de Zola qui ne croyait pas si bien dire, qu'un trône, un décor gothique et des justaucorps abricot.

II

Reprise de *Notre-Dame de Paris.*

Une certaine curiosité s'attachait à la reprise de *Notre-Dame de Paris*... Voilà vingt ans que ce drame n'avait paru sur la scène. Encore n'est-ce pas la version originale qui nous a été rendue. L'œuvre, composée vers 1850 par Paul Foucher, en prenait à l'aise avec le livre ; elle s'achevait gentiment sur un mariage. Esméralda épousait le beau Phœbus de Chateaupers ! La main filiale de Paul Meurice remit, en 1879, les choses au point ; elle corrigea les naïvetés de la pièce primitive, et s'efforça, dans la mesure du possible, de substituer à la prose lourde et redondante de l'adaptateur la prose ailée du poète. Malgré ces adroits arrangements, ce n'est pas un bien bon ouvrage que *Notre-Dame de Paris*, et si le public l'écoute sans trop de déplaisir, c'est que derrière les tableaux évocateurs qui lui sont montrés, les chapitres du roman chantent au fond sa mémoire.

Ce livre est de ceux qu'on n'oublie pas ; il possède le rayonnement des chefs-d'œuvre populaires ; même ne

l'eût-on pas lu, qu'on le connaîtrait par la rumeur publique ; les figures d'Esméralda, de Claude Frollo, de Quasimodo vivent d'une vie légendaire, en dehors de la littérature. Elles ont plus de réalité que maints personnages authentiques de l'histoire. Leur image est invinciblement liée aux lieux où l'auteur les a situées. Essayez donc de traverser l'Espagne sans songer à don Quichotte ! Je vous en défie. Et de même vous ne visiterez point Notre-Dame sans qu'aussitôt, sous les sombres voûtes, entre les piliers, à travers le labyrinthe des tours, surgissent le sombre profil du moine, la grimaçante gibbosité du sonneur, la gracieuse silhouette de l'Égyptienne. Ces héros sont sculptés dans la pierre de la cathédrale, plus profondément que les statuettes qui décorent son portail. Ils font corps avec elle.

L'on conçoit aisément la gloire d'une telle œuvre et les raisons de son immense succès. Elle fut agréable à tout le monde, aux raffinés par la virtuosité d'une forme éblouissante, à la masse des lecteurs par la clarté du récit et la simplicité des caractères. Simples, ils le sont au point d'en être presque ingénus. Chacun d'eux symbolise un grand sentiment ou une idée générale. Phœbus, Frollo, Quasimodo, ce sont trois formes de l'amour : l'amour-galanterie, l'amour-passion, l'amour-sacrifice. En aimant, Phœbus se divertit, Frollo se damne, Quasimodo s'immole. Cela est aisément compréhensible, et cela se grave dans l'esprit à l'aide d'antithèses saisissantes... L'âme sublime habite un corps difforme ; la luxure s'insinue sous les habits de la sainteté ; les désirs impurs s'agenouillent devant l'autel ; Satan lutte contre Dieu. L'enjeu du combat, c'est une merveille de pureté, de charme, de légèreté aérienne. Esmeralda, suivie de sa chèvre Djali, toutes deux inséparables et adorables,

incarnant l'innocence et la faiblesse... Enfin, par-delà ces personnages, peints en relief et vivement éclairés, la ville, la rue, les truands, les ribaudes, les clercs, le bourreau, le cabaret où l'on chante, le gibet où l'on hurle, la joie et la férocité d'un siècle barbare...

De cette vaste et bruissante symphonie, que subsiste-t-il au théâtre?... Presque rien... Il reste l'*action* combinée par Hugo et qui, réduite à ses éléments propres, est d'une extrême pauvreté. C'est un mélo analogue aux productions des fournisseurs de l'Ambigu, plutôt moins ingénieux. Esmeralda fut enlevée par des bohémiens ; sa mère, inconsolable de l'avoir perdue, est devenue folle; elle a gardé un petit soulier qui lui permettra de retrouver la fillette volée, celle-ci ayant conservé le second soulier et le portant au cou comme une amulette. Ce côté « croix de ma mère » du drame éveille nos sourires ; il traîne en longueur ; quelques coups de ciseaux abrégeant de moitié les lamentations de la Sachette nous eussent soulagés.

Comme tout le bon mélodrame *Notre-Dame de Paris* a pour fondement une « erreur judiciaire ». Elle est bien puérilement agencée... Esmeralda rejoint Phœbus de Châteaupers dans l'arrière-salle du cabaret. Lorsqu'elle va s'abandonner, frémissante, aux caresses du beau capitaine, Claude Frollo, aiguillonné par la jalousie, le frappe d'un coup de poignard. La jeune Égyptienne est convaincue du crime, non seulement par les juges, mais par Phœbus même, ce qui est moins aisément admissible.

Faibles péripéties! Pour en pallier la banalité, Victor Hugo a recours au pittoresque du détail, à l'éclat des descriptions et des digressions, à la féerie du style. Sur les planches, le style disparaît, les décors y suppléent.

Rendons justice aux directeurs de la Porte-Saint-Martin. Ils n'ont pas lésiné. Les douze tableaux qui encadrent la pièce sont agréables à l'œil, somptueux, papillonnants, joliment plantés, richement enluminés ; Gustave Doré les eût signés avec enthousiasme. Les trois derniers (leur préparation est si laborieuse qu'elle exige un entr'acte de vingt minutes), représentent la fuite de Claude Frollo poursuivi par Quasimodo, sur les toits de l'église. L'escalier s'enfonce dans les dessous ; le spectateur a l'illusion de grimper avec le fugitif ; successivement il voit apparaître les étages supérieurs de la tour, les greniers, l'intérieur des robustes charpentes où sont les cloches, enfin la plate-forme, du haut de laquelle le moine concupiscent sera précipité et d'où l'on aperçoit le panorama du vieux Paris... Malgré les accrocs inévitables, les portants qui s'accrochent, les pans de murs qui refusent de descendre, les énergiques appels du chef machiniste, occupé dans les coulisses à régler la manœuvre, ce spectacle arrache au public des murmures de plaisir. Le public est enfant... Il n'a pas moins goûté la restitution de la cour des Miracles, avec ses maisons de guingois, ses torches, ses lumignons, ses bruits de crincrins, ses soûleries, la potence que contemplent les regards effarés de Pierre Gringoire, la large tonne qui sert de trône à Clopin Trouillefou, roi des gueux. Oui, les décorateurs se sont adroitement tirés d'affaire. Mais que frêle est leur pinceau auprès de la plume du poète ! J'ouvre le volume et je lis :

« Gringoire se mit à courir ; l'aveugle courut, le boiteux courut, le cul-de-jatte courut. Et puis, à mesure qu'il avançait dans la rue, culs-de-jatte, aveugles, boiteux pullulaient autour de lui, et des manchots, et des borgnes, et des lépreux avec leurs plaies, qui sortant

des logis, qui des petites rues adjacentes, qui des soupiraux des caves, hurlant, beuglant, glapissant, cahincaha, se ruant à la lumière et vautrés dans la fange comme des limaces après la pluie... Gringoire, toujours escorté de ses trois persécuteurs, marchait effaré, tournant les boiteux, enjambant les culs-de-jatte, les pieds empêtrés dans cette fourmilière d'éclopés, comme ce capitaine anglais qui s'enliza dans un troupeau de crabes... »

Je saute les pages; l'inépuisable verve de Victor Hugo amplifie, magnifie la peinture. Un dernier trait l'achève et la résume :

« Le miroitement des feux permettait à Gringoire de distinguer à travers son trouble, tout à l'entour de l'immense place, un hideux encadrement de vieilles masures, dont les façades vermoulues, ratatinées, rabougries, percées chacune d'une ou deux lucarnes éclairées, lui semblaient dans l'ombre d'énormes têtes de vieilles femmes, rangées en cercle, monstrueuses et rechignées, qui regardaient le sabbat en clignant des yeux. C'était comme un nouveau monde inconnu, inouï, difforme, fourmillant, fantastique », etc.

Si habiles que soient des metteurs en scène, si bien dressés que soient des figurants, jamais ils n'arriveront à rendre pleinement cette hallucination vertigineuse. Leur plus intelligent effort restera au-dessous du modèle, et ne réalisera pas la vision suscitée par l'art de l'écrivain dans l'imagination du lecteur. Il y aura toujours diminution d'effet, déception. Et ceci montre qu'il ne faut pas s'exagérer l'importance du décor. Son unique utilité est de rendre sensible aux yeux l'époque et le milieu du drame, d'en préciser l'atmosphère; il doit se borner au rôle d'adjuvant, au rôle accessoire.

Quand le décor passe au premier plan, quand il accapare l'attention et la curiosité du public, on en peut déduire que la pièce est d'un ordre inférieur. C'est le cas de *Notre-Dame de Paris*.

Bonne interprétation dans l'ensemble. Mme Tessandier, qui recueille la succession de Marie Laurent, a retrouvé sous les cheveux gris de la Sachette le succès de son illustre devancière; mais j'ai été très étonné de la voir à la Porte-Saint-Martin : je la croyais employée à jouer, dans la maison d'à côté, le drame pathétique de M. Pierre Decourcelle, la *Môme aux beaux yeux*... Les théâtres ont pris l'habitude de se prêter leurs acteurs; ils n'attendent plus que la vogue d'un ouvrage soit épuisée pour le priver de ses principaux interprètes et remplacer ceux-ci par des doublures. Je ne pense pas que ce soit une méthode excellente et de nature à agréer au public.

L'ancienne, qui assurait à chaque scène une troupe stable et fidèle, était de beaucoup préférable. Cette rage de vagabondage à laquelle cèdent aujourd'hui nos comédiens ne les pousse plus seulement à courir la province et l'étranger, elle s'exerce à l'intérieur de Paris. Ils ne peuvent plus demeurer en place; ils sont agités d'un perpétuel besoin de changement!

Bientôt, pour peu que le système se développe, les artistes en réputation se feront embaucher pour quinze jours, pour huit jours, le temps de créer, de « lancer » l'ouvrage nouveau, de recueillir les louanges de la presse; puis ils passeront la main discrètement à leurs camarades moins célèbres et s'en iront chez le voisin recommencer le même jeu. De telle sorte qu'il n'y aura plus qu'une troupe de luxe, alimentant temporairement toutes les scènes, s'exhibant partout à la fois, une col-

lection de prima donna et de ténors ambulants. Cet état de choses, aboutissement logique d'une évolution qui se poursuit depuis dix ou quinze années, n'a qu'un bon côté : c'est de permettre aux jeunes acteurs de se former en reprenant les rôles importants que leur abandonnent les « vedettes ». Mais le spectateur n'y trouve pas son compte. Il en éprouve une mauvaise humeur dont les entrepreneurs de spectacles pourraient ressentir le contre-coup.

J'espère que M. de Max continuera de jouer Claude Frollo. Il y est fort bien, tortueux sans excès, suffisamment diabolique, presque sobre ; il traduit avec émotion les tortures du mauvais prêtre, il n'en fait pas (ce qui serait trop aisé) un traître de l'Ambigu... M. Jean Coquelin est un Quasimodo sinon épique, du moins cordial, humain, plein de bonté. M. Villa, que nous avons souvent applaudi dans les drames faubouriens, n'imprime pas un relief original à la figure de Pierre Gringoire. Mlle Bovy, une débutante, engagée à la Comédie-Française, est une Esméralda un peu terne, un peu gauche. Je suppose que l'émotion la paralysait, car elle a des qualités charmantes : un fin visage, une voix vibrante et de la sensibilité.

III

Reprise de *Marion Delorme*.

La reprise de *Marion Delorme* a été fort brillante, elle sera fructueuse ; je m'en réjouis pour la gloire du poète et pour la prospérité de la Maison qui avait grand besoin, en ce moment, « d'une pièce à succès ». Cette résurrection arrive à l'heure propice. Le public est tout à fait bien disposé en faveur de Hugo ; on ne le boude plus, comme durant les dix années qui suivirent sa mort ; on n'éprouve plus le besoin de réagir contre un excès d'idolâtrie. Jules Lemaître n'écrirait pas aujourd'hui le conte irrévérencieux de *Touriri ;* la période est passée des ironies et des épigrammes, Hugo revèt la majesté, la sérénité classiques.

Mais c'est un jeune classique ; il n'a pas eu le temps de se racornir, de se dessécher, de prendre une physionomie morose et scolaire. Malgré qu'il siège dans l'Olympe parmi les dieux, nous le sentons près de nous. Le bruit des tempêtes que soulevèrent ses œuvres n'est pas éteint, et quoique la bataille d'*Her-*

nani soit terminée, elle n'est pas cependant aussi lointaine que la bataille du *Cid*. On n'achète plus guère le Corneille « complet » ; Hugo se vend comme du pain ; chacun des libraires qui, sous une forme quelconque, rééditent ses quatre-vingts ou cent volumes, en tire d'immenses profits. Le grand écrivain est donc en pleine vogue, en pleine ascension. Une ferveur universelle l'entoure ; et ce n'est pas une admiration rassise, consacrée par les siècles, un peu usée, c'est une admiration encore neuve, où il entre une part d'enthousiasme, d'étonnement. On n'a pas fini de découvrir les beautés de Victor Hugo ; on est stupéfait de la variété, de l'ampleur de son génie.

Voilà, je pense, quelles étaient les dispositions de la plupart des spectateurs qui ont pris place, l'autre soir, à la Comédie, pour écouter *Marion Delorme*. La pièce ne se pouvait pas jouer dans des conditions meilleures.

Leur a-t-elle procuré tout le plaisir qu'ils en attendaient?... Oui et non... Essayons de dégager, avec quelque exactitude, les impressions complexes par lesquelles nous avons passé, au cours de la représentation.

Avouons-le... Le drame a semblé extrêmement puéril, et par ses prétentions historiques, et par la psychologie des personnages qni s'y meuvent. Depuis 1830, nous avons appris l'histoire ; nous sommes remontés aux sources ; sans nous flatter de posséder la vérité intégrale (elle se dérobe éternellement), nous savons ce qu'il faut penser de Louis XIII et de Richelieu, comment ces deux figures s'opposent, quels sont leurs traits distinctifs. Or, faire du roi un esclave résigné, passif, à demi imbécile, du cardinal un tyran capricieux et sanguinaire, les dresser l'un devant l'autre

dans une brutale antithèse, cela nous paraît être d'un art un peu trop simple et sommaire. Nous voudrions des choses mieux nuancées. Si l'on considère les protagonistes, même imprécision, même obscurité. Rien de plus irréel que le caractère de Didier. D'où vient ce blême adolescent, qui marche les yeux levés au ciel, candide et funèbre? sa sombre silhouette s'insinue, comme l'ombre d'Hamlet, au milieu des bigarrures et des scintillements de la cour; il aime Marion; il la croit pure; il la rejoint dans le riche appartement qu'elle occupe à Blois, et où il pénètre, la nuit, par escalade... Aucun indice n'éveille ses soupçons, ni la somptuosité de ce logis, ni le mystère de ces visites nocturnes, ni la familiarité du marquis de Saverny qui parle de très près à la belle courtisane. Marion a dû inventer quelque conte pour l'entretenir dans de si étranges illusions. L'auteur néglige de nous en instruire. Il nous place devant le fait accompli. Didier aime Marion. Marion aime Didier... Ne demandez pas d'autres éclaircissements. Et leur amour absolu, supraterrestre, n'évoluera point entre le premier et le cinquième acte. Cet énorme espace — tout le milieu de l'ouvrage — n'est rempli que d' « intermèdes ». Les deux amants gardent une invariable attitude; la crise intérieure qui les secoue n'éclate qu'au dénouement; jusque-là, ils ne prononcent pas une parole d'où nous puissions conclure à une variation de leur cœur et de leur âme. Ils sont figés.

Au second tableau, Saverny croise le fer avec Didier, sans reconnaître en lui — extraordinaire aveuglement — son sauveur. Au troisième, Didier, arrêté, puis délivré par l'influence de Marion, s'engage avec elle dans une compagnie de comédiens... Et il ne s'enquiert pas

des moyens dont elle a pu se servir pour le tirer des griffes de la justice. Ce jeune héros est totalement dénué de curiosité — je n'ose ajouter d'intelligence... Marion, devenue comédienne, vêtue du pittoresque accoutrement de la Chimène espagnole, n'a ni gaîté ni grâce. Elle est inerte ; elle ne se détache point sur l'ensemble de la troupe. On ne lui ménage même pas un bout de conversation avec son amant ; on la réduit à l'état de silhouette. Visiblement, en cet endroit, Victor Hugo ne s'intéresse pas à elle, il la relègue à l'arrière-plan et la noie dans la foule des comparses. Il a l'esprit agité d'un autre souci, qui est d'évoquer les mœurs de l'ancienne France.

Rappelons-nous qu'il avait d'abord intitulé son drame *Un duel sous Richelieu*. Il adorait — comme Dumas père — le bric-à-brac de la couleur locale... il éprouvait une joie d'enfant à l'installer sur la scène. Ainsi, ce lui dut être un amusement exquis de montrer au deuxième acte une douzaine de seigneurs, les Brichanteau, les Gassé, les Bouchavannes, les Rochebaron, les Montpesat, les Villac, ferraillant, caquetant, se renvoyant la balle, échangeant, avec des mots empruntés aux lettres de Voiture, les derniers ragots de la cour et de la ville. De même, il était ravi de croquer, d'un crayon vif et spirituel, le profil du Gracieux, du Taillebras et du Scaramouche, et davantage encore, de brosser le portrait en pied du roi Louis XIII, assisté de son bouffon L'Angély. Tandis qu'il s'emploie à cette besogne, il néglige ses amoureux, il les oublie presque.

Ce n'est qu'au dernier acte qu'il s'occupe d'eux — enfin ! — et les remet en pleine lumière... De tout ceci, résulte une sensation de vide, d'éparpillement. L'œuvre

est faite de morceaux, de menus détails. Elle paraît artificielle et insubstantielle.

Pourtant elle n'ennuie pas. Une époque entière y palpite, non pas l'époque que le poète a prétendu peindre, mais l'époque où il vécut lui-même. *Marion* nous transporte non point à l'année 1638, sous Richelieu, mais à l'année 1829, sous Charles X. Et c'est une jouissance rare, d'un ordre très délicat, d'y contempler, dans un éblouissement de feu d'artifice, l'imagination, la pensée, la sensibilité romantiques.

Tout s'y trouve. Didier incarne un des aspects de la génération d'alors, l'aspect ténébreux, fatal et meurtri. Les jeunes hommes, de 1816 à 1830, ou bien subissaient avec une stoïque résignation les coups du sort, ou bien s'insurgeaient contre eux avec violence. Ils étaient ou passifs — c'est le cas de Didier — ou révoltés — c'est le cas d'Antony. Ils mouraient dans l'accablement ou dans la fureur, dans l'exaltation mystique ou dans le blasphème, mais non sans prononcer de vastes discours... Didier est bien de son temps... Oh! oui... Quel frémissement dans le parterre, quand, sous les traits de l'acteur Bocage, il exhalait sa désespérance! Il ne peut plus guère nous inspirer qu'une émotion littéraire et rétrospective. Elle n'est pas exempte de charme. Nous prenons plaisir également à recueillir, dans le dialogue, un écho des luttes que soutenait Victor Hugo, chef d'école, émancipateur de la langue, artiste indépendant. L'allusion y abonde... Les lourdes facéties qu'il met sur les lèvres de Villac à l'adresse de Corneille, ce sont les mêmes railleries dont l'accablaient, lui, Hugo, les Viennet, les Jouy, les pontifes de l'Académie française.

Quel style ! Ce ne sont que choses singulières
Que façons de parler basses et familières.
Il nomme, à tout propos, les choses par leur nom.

Tels étaient, effectivement, la témérité de Hugo et ses projets de réforme. Relisez le fameux passage des *Contemplations :*

J'ai, contre le mot noble, à la longue rapière,
Insurgé le vocable ignoble, son valet.
Et j'ai, sur Dangeau mort, égorgé Richelet.
Oui, c'est vrai, ce sont là quelques-uns de mes crimes.

Ces audaces soulevaient néanmoins des résistances avec lesquelles l'auteur était contraint de composer. Au quatrième acte de *Marion*, il faisait dire à L'Angély, parlant à Louis XIII :

... Les rois, ici-bas, font sentinelle aussi :
Au lieu de pique, ils ont un sceptre qui les charge.
Quand ils ont, tout leur temps, trôné de long en large,
La mort, *ce caporal des rois*, met en leur lieu
Un autre porte-sceptre.

La mort, *caporal des rois,* choquait l'auditoire de 1831, à tel point que Victor Hugo dut y substituer une variante :

Pâle centurion, la mort met en leur lieu, etc.

M. Jules Claretie est possesseur d'une lettre adressée par l'écrivain à l'acteur Provost et lui enjoignant de ne pas omettre d'opérer la substitution. A l'heure actuelle, rien ne nous froisse plus dans ces vers ; nous en écoutons avec ravissement la musique... Le tableau du château de Chambord, la scène de philosophie et de saveur shakespearienne entre le fou et le roi, le plaidoyer du

vieux Nangis, les supplications de Marion sont un divin régal pour l'oreille...

A ce régal s'ajoute la forte et poignante secousse du dernier acte. C'est le seul endroit du drame qui soit humain et propre à toucher nos cœurs. La douleur de Marion pleurant sur son amant et sur elle-même, la pitié qu'il lui accorde avant de mourir, ce duo égale en pathétique les plus sublimes scènes de *Polyeucte*. On n'y sent plus, comme ailleurs, les jeux d'une trop habile rhétorique. Marion est sincère, elle verse de vraies larmes. Quel crime a-t-elle commis? Ce crime, que Didier lui pardonne, c'est, pour le sauver, de s'être livrée à Laffémas. Or, elle a conscience de sa dégradation, contrairement à l'avis émis par George Sand dans un débat célèbre. La pudeur s'est éveillée en elle, en même temps que l'amour. Elle était réhabilitée, elle retombe : elle sent l'horreur de sa chute nouvelle. Elle n'aimait qu'un homme au monde, elle lui a immolé sa vertu, sa chasteté reconquises, et cela vainement, sans obtenir qu'il veuille accepter ce sacrifice. La situation est admirable. N'importe quel auditoire, en n'importe quel temps et quel pays, en sera touché.

Le drame a été soigneusement monté, joliment costumé, encadré de décors dont deux au moins (le premier et le troisième) sont très artistiques. L'interprétation groupait, comme il est d'usage dans ces reprises solennelles, les premiers sujets de la Comédie. Le doyen Mounet-Sully, qui avait été Didier en 1873, passant son rôle à Albert Lambert, a pris celui de Louis XIII. Je ne crois pas que ce choix soit heureux. Il y a en Mounet-Sully une flamme d'héroïsme encore ardente (elle ne s'éteindra qu'avec sa vie) qui s'accommode mal de la morne et veule silhouette royale que le

poète a conçue. J'eusse préféré le voir sous les traits du rude et fier Nangis. M. Paul Mounet s'est, au reste, fort bien tiré de ce dernier rôle. Celui de Didier sied à M. Albert Lambert, qui n'a pas à s'imposer beaucoup d'effort pour en rendre la noble et rêveuse tristesse ; il la porte en lui-même. Il est contemporain d'Obermann. M. Le Bargy représentait Saverny, c'est-à-dire l'esprit, le gai courage, la galanterie légère du parfait gentilhomme français. Il a de belles manières. Mais qu'il prenne garde à un certain embonpoint naissant...

Vous n'ignorez pas que l'âme des acteurs italiens, des Pierrot, des Arlequin, des Scaramouche, des Gilles, habite en M. Truffier. Il était donc tout désigné pour exécuter les ronds de bras et de jambes et les révérences comiques du Gracieux... M. Leloir est un Laffémas sinistre qui justifie doublement les remords de Marion. M. Georges Berr mérite une mention particulière pour la façon dont il a composé le gentil personnage du fol L'Angély ; il l'imprègne de mélancolie, d'ironie, d'une ironie généreuse et timide qui communique à tout le rôle et aux scènes où il est mêlé un accent singulier de profondeur... Quant à la diction de M. Berr, inutile de la louer. Elle est impeccable. MM. Dehelly, Delaunay, Siblot, Dessonnes, Croué, Brunot, Paul Numa et quelques élèves du Conservatoire, mandés pour la circonstance, se partagent les petits rôles. Tout cela est conforme aux bonnes coutumes.

J'arrive à Marion. Mme Bartet était fort souffrante le premier soir ; sans son courage héroïque, elle ne fût pas allée au bout de la représentation. Mais chez les comédiennes de race, le sentiment du devoir et la volonté suppléent aux défaillances physiques. Mme Bartet s'est donc montrée très remarquable. Elle a fémi-

nisé, humanisé, dans la mesure où il était possible, le personnage ; elle a eu, au premier acte, des intonations d'une finesse et d'une vérité charmantes, des regards qui signifiaient : « Ah ! ce Didier, que de temps il perd ! » Toute cette grâce amoureuse fut rendue en perfection. Et plus tard, quand gronde la passion, quand le désespoir jette Marion aux pieds de Louis XIII, ou la livre pantelante aux baisers de Laffémas, enfin la précipite à demi morte sur le pavé de la rue, l'éminente artiste a eu deux ou trois cris qui ont remué la salle.

IV

Reprise de *Ruy Blas*.

Cette semaine appartient à la Comédie-Française qui, d'abord, nous a offert une excellente reprise de *Ruy Blas*... La pièce a obtenu son succès habituel. Elle est, dans la plus large acception du terme, populaire ; elle plaît tout ensemble à la foule et aux délicats ; le grand public y trouve une action mouvementée et rapide, des figures d'un prodigieux relief, des situations théâtralement ingénieuses et fortes ; les raffinés y savourent cette merveilleuse forme de Hugo, ce vers souple, puissant, riche et sonore qui se plie, avec une plasticité sans égale, à toutes les nuances du sentiment et de la pensée.

Je suis sensible à ces divers mérites. J'ai la faiblesse d'aimer *Ruy Blas* et la naïveté de m'y laisser prendre, de l'admirer profondément... Ce n'est pas, mon Dieu, que ce chef-d'œuvre lyrique soit exempt de défauts. On les lui a reprochés, et quelquefois à tort et à travers. Lorsqu'il fut joué, en 1838, la critique se montra aussi dure envers le drame nouveau qu'elle l'avait été

pour *Hernani*. Mais par une singulière aberration, elle s'attaquait surtout au style ; elle ne pardonnait pas au poète

> ... l'affreuse compagnonne
> Dont le menton fleurit et dont le nez trognonne,

ne voyant pas que sa langue était nourrie des purs écrivains classiques et toute gonflée de la sève et du suc de Mathurin Régnier. On insistait sur le style pour le ridiculiser, on passait presque condamnation sur les puérilités chimériques du sujet. Plus tard, il y eut revirement, on cessa de poursuivre l'écrivain, sa royauté s'imposant aux détracteurs et leur fermant la bouche; on accabla le logicien et le psychologue. Un brave professeur en Sorbonne se divertit à énumérer les invraisemblances de *Ruy Blas ;* il en releva une vingtaine, dont la moindre suffirait, déclarait-il, à ruiner la réputation d'un dramaturge.

Est-il nécessaire de rééditer ces objections? Ruy Blas est un homme instruit, élevé au collège, frotté de latin et de grec, valet d'occasion, et qui a l'étoffe d'un homme d'Etat. Mais on ne s'improvise pas « conducteur de peuples ». Il faut acquérir la technique du métier, la pratique du pouvoir. On peut avoir des pensées de premier ministre, on ne saurait en remplir les fonctions sans préparation préalable, surtout lorsqu'on heurte de front les intérêts coalisés de la politique et de la cour.

Il y eut l'exemple d'un homme de basse extraction parvenu au sommet du gouvernement. C'était du Tillot, ancien domestique du duc de Parme, et qui devint son ministre, un ministre si intelligent que la France demanda qu'on le maintînt à son poste. Mais il s'y était

élevé par étapes successives; il avait été commis, il connaissait la trituration des affaires, l'air des « bureaux ». Enfin l'Espagne n'était pas un petit duché; c'était un immense empire où le soleil ne se couchait pas... Et gouverner tout cela du premier coup n'est pas une entreprise aisée. Comment Ruy Blas s'en tire-t-il? Comment réussit-il à fixer sur son visage le masque de don César de Bazan, sans jamais se trahir au cours de ses entretiens avec les amis du vrai César, dans l'évocation de leurs communs souvenirs? Comment une reine si frêle et si désarmée qu'est Maria de Neubourg peut-elle le soutenir contre tant d'ennemis conjurés, favoriser son essor, travailler à sa fortune? A supposer que le génie de Ruy Blas soit tel qu'il ait pu vaincre ces obstacles, réaliser cette miraculeuse ascension, comment n'y puise-t-il pas l'énergie de briser l'infâme don Salluste, de le balayer de son chemin?... Nous barbotons dans l'absurdité, dans l'incohérence... Si l'on cherche en *Ruy Blas* un drame historique, avec des caractères, rien n'égale sa stupidité.

Et cependant l'œuvre vit, elle charme, elle ne paraît pas incongrue à ceux qui l'écoutent, ou elle ne paraît ainsi qu'à la réflexion, après que l'émotion s'est refroidie. Elle résiste victorieusement à l'épreuve du temps, puisqu'au bout de soixante années elle reste debout et se fixe, d'une manière permanente, au répertoire. D'où lui vient le secret de cette extraordinaire vitalité? En premier lieu, des séductions d'un verbe incomparable, épanoui dans sa plénitude, et défiant toute comparaison. Je me tue de répéter que le public adore les vers au théâtre. Ceux de Victor Hugo lui chantent à l'oreille comme la plus héroïque, la plus douce, la plus tendre des musiques; l'amour, l'ambition, la révolte,

le rêve, la fureur, il n'est pas un sentiment humain qui n'y rencontre sa traduction magnifique. Et Victor Hugo ne se contente pas d'être grandiose, il est gai ; au milieu des discours éloquents et passionnés, il jette l'éblouissante fusée de la verve picaresque de don César, ce paradoxal quatrième acte, tissé de diamants et de dentelles, et qui, reposant les spectateurs des noirceurs du drame, accentue par le contraste l'émotion tragique du dénouement. C'est un moment de repos, un utile intermède, c'est le « ballet » des vieux opéras, destiné à amuser les yeux, à détendre les nerfs. Ce quatrième acte est un des principaux éléments du succès durable de *Ruy Blas;* il fait que la pièce, qui n'est pas plus belle littérairement et guère plus raisonnable que *Marion Delorme* ou les *Burgraves*, semble moins monotone et monocorde.

Enfin, ces personnages sont, si vous voulez, des fantoches mais ils ont revêtu, par un phénomène de lente cristallisation, une signification symbolique. Et c'est une autre façon de vivre... Victor Hugo insiste sur ce point dans sa préface, et pour pallier les imperfections d'une intrigue dont il sentait la fâcheuse inconsistance, il donne une définition, après coup, des personnages de Salluste, de César et de Ruy Blas. Les deux premiers, c'était la noblesse, devenue, par suite de la décadence des mœurs, scélérate ou bohème ; Ruy Blas, c'était le peuple, avec ses besoins de justice, de réforme, épris du seul être qui, « au sein d'une société écroulée, représente pour lui, dans un divin rayonnement, l'autorité, la charité, la fécondité ». Le public n'a pas entièrement accepté ces explications ; il en a conservé quelque chose. Il ne demande pas à l'œuvre l'intérêt qui résulte de la peinture exacte des caractères et des milieux ; il y

goûte une jouissance différente, et tout aussi élevée : le plaisir de voir des figures de légende évoluer dans une atmosphère épique. Ruy Blas incarne non pas le peuple comme le voulait Hugo, mais l'aspiration de l'homme vers l'idéal. Chacun n'a-t-il pas, au fond du cœur, un espoir secrètement caressé, qui le soutient et le guide? C'est l'Etoile dont parle Théophile Gautier en une de ses plus nobles pages, cette Etoile qui scintille dans l'infini de nos rêves ; elle change de nom : tantôt elle s'appelle ambition réalisée, tantôt amour satisfait, tantôt calme bonheur accompli, mais elle brille pour tout le monde. Nous visons à l'atteindre ; nous y parvenons parfois; parfois aussi, comme Ruy Blas, nous croyons toucher au but chèrement rêvé; notre effort nous brise, et nous retombons sur la terre, de la hauteur de nos illusions. Cette disproportion entre nos forces et nos désirs, la lutte éperdue de notre faiblesse contre l'inflexible fatalité des événements, ont-elles jamais trouvé plus saisissante expression que l'image fameuse :

Je souffre, ver de terre amoureux d'une étoile.

Cette antithèse est l'idée mère, la philosophie du drame, celles du moins que la foule, instinctivement, a retenues.

Oui, ce qu'on est convenu d'appeler le *postulatum* de l'auteur dramatique est excessif dans *Ruy Blas*. Mais quand on en a pris son parti, on se trouve en présence d'une action remarquablement conduite, abondante en effets variés et puissants. La pièce offre beaucoup à ses interprètes, et en même temps elle exige beaucoup d'eux ; ses impossibilités, ses extravagances doivent

être sauvées par l'art du comédien. Il faut la jouer avec conviction, avec feu.

Le rôle de Ruy Blas, notamment, n'est possible qu'à la condition d'emballer les spectateurs, de les entraîner dans le « pays bleu », hors des médiocrités terrestres... J'ignore l'allure que lui imprimait Frédérick Lemaître, le créateur, et Lafontaine, qui le reprit en 1872. Mounet-Sully y déployait une autorité, une ampleur souveraines, et son souvenir reste pour nous impérissable. M. Albert Lambert lui est inférieur au cinquième acte ; il n'a pas sa prodigieuse envergure ; mais partout ailleurs il porte sans faiblir la lourde succession de son illustre doyen. Il dessine peut-être avec plus de charme les aspects tendrement amoureux et respectueusement passionnés du personnage. Il a des regards d'adoration ineffables. Et lorsqu'il se déclare prêt à mourir pour sa reine, on est sûr qu'il le ferait comme il le dit ; on croit que c'est arrivé, on sent qu'il le croit lui-même. M. Lambert est un frère de Hugo, égaré parmi nous. Il avait vingt ans en 1838 ; par une grâce spéciale, il naquit romantique et il mourra tel ; il est tout élan, bonne foi, enthousiasme, candeur ; une flamme profonde luit en ses yeux noirs ; la pâleur de son visage évoque la fatalité ; il est grave, il est beau, il porte le costume avec une noblesse qui ne doit rien à l'effort. C'est un délice de l'ouïr et de le voir.

Mlle Maille assumait la tâche de jouer dona Maria de Neubourg. Elle s'en est acquittée à la satisfaction générale et — ce qui vaut mieux — d'une façon originale et personnelle. Elle n'a pas essayé d'imiter ses devancières ; elle s'est placée devant le rôle ; elle a traduit le plus simplement du monde ce que le rôle lui suggérait ; et c'est cette sincérité qui nous a ravis. J'imagine que

lorsque le rideau s'est levé au second acte, le cœur de la jeune comédienne devait battre bien fort. Songez donc !... Un personnage où triomphèrent successivement Sarah Bernhardt et Bartet !... Il me semble bien que Sarah faisait de la reine une figure hiératique, presque une figure de vitrail, immatérielle, extatique, avec l'élégie de sa voix, le glissement de son pas mystérieux, la divine mélancolie qui émanait d'elle. Cette interprétation peut se défendre, elle s'adapte aux côtés légendaires du drame que j'indiquais tout à l'heure... Cependant si nous relisons de plus près le texte, nous y découvrons l'intention précise de l'auteur. Maria de Neubourg vient du Nord ; elle est rêveuse et sentimentale; elle aime les petites fleurs qui lui rappellent son pays ; elle a soif d'épanchement, d'abandon, et serait heureuse si on lui permettait de jouir de la nature et du ciel, et de secouer, en grignotant des gâteaux avec Casilda, le poids de la couronne ; il y a en elle de la Charlotte de Gœthe, de la « Gretchen » :

... Que ne suis-je encor, moi qui crains tous ces grands,
Dans ma bonne Allemagne, avec mes bons parents !
Comme, ma sœur et moi, nous courions dans les herbes !
Et puis, des paysans passaient, traînant des gerbes;
Nous leur parlions. C'était charmant. Hélas ! un soir,
Un homme vint qui dit — il était tout en noir;
Je tenais par la main ma sœur, douce compagne : —
« Madame, vous allez être reine d'Espagne. »
Mon père était joyeux et ma mère pleurait.
Ils pleurent tous les deux à présent...

Il se trouve que Mlle Maille réalise physiquement, avec ses cheveux blonds, ses yeux bleus, ses joues roses, le joli portrait tracé par le poète. Elle n'avait qu'à rester ce qu'elle est pour en donner l'illusion.

Comme Mlle Bartet d'ailleurs, qui fut une Maria de Neubourg parfaite, elle s'est inspirée de ces vers ; elle y a puisé sa ligne directrice, elle a développé le personnage dans ce sens. La reine est une exilée, une « déracinée ». Le soleil trop ardent d'Espagne, l'implacable étiquette de cette cour l'étouffent. Comme elle eût aimé son époux, s'il l'eût voulu ! Il ne le veut pas ; sa solitude morale l'accable ; l'ennui la tuera ; elle mourra de langueur, à moins qu'un chevalier généreux et magnanime — tout pareil à ceux dont elle a lu l'histoire dans les vieux livres allemands du château de Neubourg — ne vienne emplir son cœur vide... Aussi quelle confiance, quel don entier, total de soi-même, quand le beau chevalier est apparu !

... César, je vous donne mon âme !
Reine pour tous, pour vous je ne suis qu'une femme,
Par l'amour, par le cœur, duc, je vous appartiens ;
J'ai foi dans votre honneur pour respecter le mien.
Quand vous m'appellerez, je viendrai... Je suis prête...

Ce morceau a été dit par Mlle Maille avec une émotion touchante, et le rôle entier rendu avec une vérité d'accent qui a conquis le public. Elle y sera complètement à l'aise quand elle l'aura joué cinq ou six fois. Je souhaiterais seulement qu'elle fît ressortir avec un peu plus de vigueur, au cinquième acte, la révolte orgueilleuse de la reine devant les révélations de don Salluste ; ce n'est qu'une nuance qu'il lui sera facile d'exprimer. Au demeurant, elle est sortie à son honneur de l'épreuve. La voilà tout à fait de la Maison.

Les autres personnages n'avaient pas changé de titulaires. M. Paul Mounet est un Salluste superbe ; tout le sert : sa voix brève et saccadée, son regard impérieux ; il est pétri de morgue espagnole. M. Baillet fai-

sait César. Coquelin n'est plus là. Encore Coquelin ne réalisait-il qu'une moitié du personnage. César, c'est Figaro, mais c'est aussi don Quichotte. Le type est complexe. Il défend une femme contre Salluste, il crache sa honte au visage de son ténébreux cousin et empoche l'argent comme un valet de comédie... Le monologue du quatrième acte est une symphonie où tous les mouvements se succèdent dans une étincelante progression ; l'*allegretto*, puis l'*allegro* rapide, puis le *furioso*. César s'anime à mesure qu'il vide les flacons poudreux ; il arpente la scène, brûle les planches, se démène comme un diable dans le bénitier ; il piétine, il cabriole, il s'enivre et nous grise. M. Baillet exécute ces choses en bon comédien qui sait son métier ; il promène cavalièrement le pourpoint du duc d'Albe. Il ne lui manque qu'un brin de panache, qu'un peu plus d'éclat dans la fantaisie...

Guritan n'est qu'une silhouette, mais exquise. Ce Céladon langoureux sort, armé de pied en cap, de l'antique Castille. Cette caricature est un tableau d'histoire, profil ressuscité des anciens chevaliers, amoureux platoniques et pâmés, confits dans leur passion comme dans une dévotion jalouse, capables de toutes les folies et de tous les exploits sur un regard de leur belle, prompts à braver la mort pour baiser sa main. Mais lorsque cette inestimable faveur leur est accordée, lorsque la main blanche daigne se pencher vers eux, avec quelle tremblante ferveur ils l'effleurent de leurs lèvres ! M. Louis Delaunay ne met pas dans ces gestes la mesure et le tact qu'y apportait Cariste-Martel — le meilleur Guritan qui fût jamais. Il charge le rôle, il le tourne au grotesque.

H. KISTEMAECKERS ET DELARD

Comédie-Française : *La Rivale*, pièce en quatre actes.

Ces auteurs ont fait leurs preuves; M. Delard est un écrivain consciencieux, distingué, doué de qualités plus solides qu'éclatantes, mais sachant observer la vie, en reproduire avec une élégante et ferme sobriété les couleurs. Il y a un peu plus de tumulte dans les livres de M. Kistemaeckers (son dernier, consacré à la peinture de l'automobilisme, est empreint d'une verve savoureuse, où l'humour britannique s'allie à la plus franche ironie gauloise) ; il a écrit plusieurs pièces, dont une particulièrement, l'*Instinct*, fut applaudie pour sa netteté et sa vigueur. Il semblait que de la fusion de ces deux tempéraments de dramaturge et de romancier dût sortir un ouvrage de conception serrée, robuste par le plan, délicat par la forme. Cette espérance n'a été ni entièrement réalisée, ni complètement déçue. Le public ne s'est pas ennuyé ; il s'est trouvé devant une pièce mouvementée, bourrée de situations violentes (et vous

18

savez qu'il ne hait pas cela); il a écouté des scènes pathétiques, développées souvent avec art, des bouts de dialogues spirituels ; il ne demandait qu'à s'amuser, qu'à pleurer ou à rire. Cependant une certaine gêne indéfinissable paralysait ses épanchements ; il est sorti troublé de la représentation, essayant de dégager une impression nette de ce qu'il venait d'entendre et ne la trouvant point.

C'est le principal défaut de la *Rivale*. MM. Kistemaeckers et Delard ont dépensé dans leur drame plus de talent qu'il n'en eût fallu pour lui assurer un grand succès ; ils y ont versé les plus belles qualités, hormis celles qui sont indispensables à toute œuvre de théâtre : la logique et la clarté. Idée générale obscure ; revirement de caractères inexplicable ou mal expliqué. Voilà nos griefs. Je les grossis un peu pour les rendre plus sensibles. Une analyse attentive va les préciser et les réduire à leur juste proportion.

Le sculpteur André Brizeux est ce qu'on appelle un « homme arrivé » ; officier de la Légion d'honneur, médaillé au Salon, répandu dans la haute société parisienne, menant un train de prince, tenant table ouverte, accablé de commandes richement payées (il ne fait pas de buste à moins de vingt mille francs), rien ne manque, en apparence, à son bonheur. Il possède en sa femme, Jane, la plus tendre, la plus intelligente des associées : c'est elle qui l'a mené, par un effort incessant et discret, sur la route de la fortune et de la gloire ; elle a décrassé ce garçon sauvage qui végétait à Montmartre, quand elle l'a rencontré, puis épousé... Elle lui fut toujours bonne et douce. Elle a fait de lui un heureux...

L'est-il pleinement ? Non... Dès le lever du rideau,

nous le voyons inquiet, agité, trépidant ; et nous devinons que sa petite cousine, Mlle Simone de Mortagnes, n'est pas étrangère à cette fébrilité. Simone, affligée d'un père égoïste et besogneux, proche parent du père de Froufrou, a été recueillie, en quelque sorte adoptée, par M. et Mme Brizeux. Elle ne témoigne aucune reconnaissance de leurs bienfaits ; elle les reçoit avec impatience, avec aigreur ; son humeur irritable se dépense en mots agressifs et piquants... De quoi souffre-t-elle ? Elle est jolie, musicienne accomplie (elle joue du violon comme Sarasate) ; elle est adulée, fêtée, — trop fêtée sans doute ; un riche financier, le baron de Ligneuil, dépose des millions à ses pieds, sans lui demander en retour — pour l'instant du moins — la plus légère faveur ; elle considère, non sans raison, cette offre comme un outrage ; elle n'est guère plus aimable envers Pontecroyx, un charmant garçon qui manifeste honnêtement le désir de l'épouser ; elle circule, orgueilleuse, intraitable, au milieu de ces hommages. Serait-elle amoureuse de son cousin ? Nous croyons le deviner, quoique cela ne nous soit pas indiqué expressément. En ce qui concerne André, nous sommes mieux instruits. Il est visiblement épris de Simone. Il jette des regards furibonds sur les hommes qui la frôlent ; il est mécontent de lui-même et de ses œuvres ; il parle avec dégoût de la *Rêveuse* qu'il vient d'acheter ; il rudoie ce goujat de Ligneuil, et pourtant il ne dédaigne pas de se confesser à lui. (Ces confidences, adressées à un individu qu'il déteste et méprisé, ont lieu de nous surprendre.) Prêtons-y l'oreille, toutefois : elles vont nous renseigner sur son état d'âme.

Donc, André dit au baron :

— Il y a des artistes qui créent avec leur cerveau,

qui surprennent la nature dans sa signification intellectuelle, qui interprètent leur modèle, le parent ou le déparent de tout l'idéal qu'ils portent en eux... D'autres n'enveloppent pas la nature de leurs chimères, ils l'accueillent, ils s'en emplissent et la restituent en beauté, non pas par leur cerveau, mais par leurs sens... Je suis de ceux-là... J'attends le frisson de la vie, pour en animer le marbre... Il faut qu'elle m'émeuve, la vie, qu'elle me déchaîne... Il faut que je désire violemment la chair dont je veux modeler l'image...

De ces distinctions un peu vagues et subtiles (et qui le paraissent surtout au théâtre où les paroles passent si vite sur les lèvres de l'acteur), nous déduisons ceci : c'est qu'André ne peut créer la beauté que dans la fièvre et l'extase de l'amour. Il n'aimait pas le modèle qui a posé pour la *Rêveuse*. La *Rêveuse* est détestable. Il aime sa petite cousine. Il produira des chefs-d'œuvre. Et nous pressentons que cette passion en germe éclatera bientôt, et que d'elle naîtront les péripéties du drame. Nous voilà lancés sur une piste, sinon très neuve, du moins intelligible et sensée. Ainsi s'achève le premier acte.

Au second, les événements se précipitent. Conversion conjugale entre Jane et André. Jane, dont le soupçon est éveillé, cherche à ramener son mari (est-ce un bon moyen?) en lui rappelant affectueusement ce qu'elle a fait pour lui, ce qu'il lui doit. Il y a tant de sollicitude maternelle, tant de naïf dévouement dans sa voix et ses yeux, que le sculpteur en serait peut-être touché. Mais il apprend que la main de Simone vient d'être accordée à Pontecroyx par l'insouciant M. de Mortagnes. Sous cet aiguillon, son désir se rallume. Il démantibule l'union projetée. « Qu'on fasse venir Simone ! » com-

mande-t-il. (Et l'on ne conçoit guère que l'ombrageuse Jane ne tente pas de s'opposer à un entretien si dangereux et que son instinct de femme jalouse ne se mette point au travers.) André et Simone demeurent en tête à tête. Et ce qui devait arriver arrive. Simone exprime sa résolution de partir. A vrai dire, elle la motive d'une façon assez singulière. J'admettrais que, se sentant entraînée par le vertige d'un amour coupable, répugnant à trahir Jane, sa protectrice, son amie, elle s'éloignât d'André, le repoussât, le décourageât. Et c'est bien là ce qu'ont voulu les auteurs. Mais ils n'ont pas suffisamment marqué la part de tristesse, l'immense douleur que dissimulent l'orgueilleux refus de Jane et son immolation d'elle-même. Cette odieuse jeune personne récrimine, se plaint, déborde d'amertume, maudit le toit qui lui fut hospitalier. Elle a des mots incroyables.

— Tu vas être ingrate, dit André.

— Mon ingratitude est ma seule revanche de tes bontés.

Finalement, elle traite André d'« ennemi. »

— Je suis ton ennemi, moi ?

— Le plus implacable.

Il bondit sous l'injustice de ce reproche. Et frémissant, il lui avoue l'ardeur qui le dévore.

— Ta forme, tes cheveux, ton visage, c'est un jaillissement de lumière!... Je t'aime jusqu'à tout renier pour toi.

Vaincue, elle tombe dans ses bras. Ils échangent un long baiser.

Et nous songions, durant l'entr'acte : « A la bonne heure! La pauvre Jane endurera mille morts ; mais elle aura la consolation de se dire que la floraison géniale de l'artiste sera la rançon de son malheur. André cisèle

en ce moment la statue de Simone. Évidemment, cette statue doit être sublime. »

Quelle n'est pas notre déception, quand le rideau se relève! André ne travaille plus, ne crée plus. Il continue de gémir devant l'ébauche de la *Rêveuse*. L'atmosphère de mensonge où il se débat, pour cacher à Jane sa liaison adultère, lui est funeste. Ruses inutiles... L'épouse a tout appris, tout découvert ; elle sait où se rejoignent les amants, elle les a épiés, elle a vu leur trahison. Elle tâche, dans un suprême effort, de ramener l'infidèle. La scène est d'une grande beauté, parce qu'elle est humaine et vraie; elle nous a profondément remués. André, bouleversé, annonce son intention de fuir un foyer qu'il a déshonoré et sali... Et Jane pousse un cri de bête blessée.

— Pas ça, pas l'adieu !... Impose-moi toutes les tortures... Mais être près de toi, te garder, te garder !... Je t'ai aimé... Je t'aime... Je n'entendrais plus ta voix... Je n'apercevrais plus tes mains en bataille avec la pierre ?... C'est impossible !...

Le pitoyable André devient fou ; il passe sa rage sur la *Rêveuse*, qu'il mutile ; il n'a plus la possession de soi-même, tiraillé entre deux devoirs : devoir de gratitude envers sa femme, devoir de protection envers sa maîtresse ; — ce dernier d'autant plus impérieux que Simone va être mère. Cette révélation sera le dernier coup porté à l'infortunée Jane. Elle le reçoit de la bouche même de sa rivale. Elle accable Simone de sanglants reproches et la chasse. Les répliques se croisent dans un duel furieux.

— Quels droits osez-vous invoquer ici ? demande Jane.

— Les plus grands.

— Je les ai tous.

— Sauf un.

— Je suis l'épouse, la compagne, l'ouvrière. Je suis l'artisan de ses joies. Je porte toute ma vie dans sa vie.

— Je porte son enfant dans ma chair.

Cette fois, c'est bien fini. Jane s'écroule, effondrée ; des sanglots d'agonie gonflent sa poitrine :

— Voleuse! Voleuse! Allez-vous-en! Ne me regardez plus souffrir. Allez-vous-en !

La situation est poignante, l'acte tout entier vivement conduit; il renferme d'autres épisodes que j'ai omis de mentionner : une scène de provocation, vigoureuse et incisive, entre Ligneuil, qui a manqué de respect à Simone, et Pontecroyx, qui redresse vertement sa « muflerie ». Le public était pris. Si la pièce se fût maintenue jusqu'au bout dans cette allure, elle finissait en apothéose. Le dénouement a refroidi nos bienveillantes dispositions.

Vingt mois se sont écoulés. L'atelier d'André, clos à la lumière du jour, sombre et silencieux comme une tombe, ne s'est plus ouvert depuis le départ du sculpteur. Rien n'y est changé; les meubles, les objets familiers sont en place; la *Rêveuse*, à demi brisée, contemple mélancoliquement ces lieux d'où s'est enfui le bonheur. Et voici que la petite porte s'entre-bâille. Un homme paraît... C'est *lui*. Il veut revoir le nid de ses premier rêves, le paradis qu'il a sottement perdu. Il s'arrête, oppressé, les yeux pleins de larmes. Son trouble augmente lorsqu'il voit venir à lui Jane, gardienne du logis désert... Et c'est la scène finale... André confesse ses regrets; l'enfant qu'il a eu de Simone est mort; il n'a pas trouvé auprès d'elle l'inspi-

ration souhaitée, il n'a pas fait son chef-d'œuvre, il n'a rien fait du tout.

L'impatience commence à nous gagner. Alors quoi ! Cet homme nous a bernés pendant trois actes, pérorant à perte de vue, dissertant sur l'esthétique, nous annonçant qu'il lui fallait de l'amour pour créer de la beauté. Il a lâché sa femme, ruiné son foyer, et cela pour arriver à un aveu d'impuissance! Peut-on s'intéresser à un si médiocre personnage? Il continue de discourir; il implore la pitié de Jane. Et comme elle est soudain éclairée par un rayon de lune, il joint les mains, il s'écrie :

— Restez ainsi! Vous êtes belle!... Vous étiez ma force, mon soutien... Garde-moi... Je sens le frisson sacré. Mon génie s'éveille...

Cette fois la mesure est comble. Notre impatience tourne à la colère. Nous murmurons en serrant les poings :

« Ah ! non, mon ami, trêve de balivernes! Ne nous parle pas de ton génie. Nous n'y croyons plus... Tu n'es pas un artiste. Tu n'es qu'un raté. »

Jane repousse ses vaines supplications ; elle reste inflexible. Nous ne saurions l'en blâmer... Et cependant!... Nous nous rappelons ses paroles du troisième acte : « En souffrant pour toi, je me sens vivre... Toutes les souffrances... tous les pleurs... Mais être près de toi... ne pas te perdre... » Une créature si divinement indulgente aura-t-elle le courage de chasser le malheureux qui tend vers elle des bras suppliants? Après tout, il lui revient, il abjure ses erreurs, il déteste sa faute. Jane eut tant d'illusions dans le passé qu'elle en doit avoir encore... Songez qu'elle a adoré, protégé cet homme, qu'elle eut pour lui une sorte d'amour ma-

ternel, sentiment étrangement fort et vivace. Si vraiment elle est telle qu'on nous l'a dépeinte, elle pardonnera; peut-être gémira-t-elle plus tard sur sa lâcheté. Elle commencera par être lâche.

Ce sont les objections que laisse subsister dans l'esprit l'audition de la *Rivale.* Elles atténuent notre plaisir. Les Français sont épris d'ordre; s'agit-il d'une pièce de théâtre, ils exigent que d'arguments bien rangés jaillisse une conclusion rigoureuse, et que tout cela soit lié étroitement. MM. Kistemaeckers et Delard n'ont pas su formuler leur conclusion. Lorsque Gabriel d'Annunzio écrit la *Gioconda,* nous savons où il va, ce qu'il veut. Il affirme le droit pour l'artiste de se développer librement, de renverser les obstacles qui s'opposent à l'épanouissement de son génie. Lucio sacrifie la femme qui le rend matériellement heureux à la maîtresse qui l'inspire; s'il en éprouve des remords, ces remords ne l'arrêtent pas, il passe outre... Dans les *Mouettes*, M. Paul Adam prenait le contre-pied de ce dénouement; il ramenait le mari à la compagne un moment quittée. C'était net...

Ici, nous flottons vraiment un peu trop... André est ballotté entre des résolutions contraires, dévoré d'un tourment incurable; la vie conjugale ne lui réussit pas, puisqu'il produit mal; la vie d'aventure et de passion ne lui vaut pas mieux, puisqu'il cesse de produire. Quelle est la pensée des auteurs? Prétendent-ils démontrer que la paix du foyer est favorable à l'éclosion de l'œuvre d'art? Mais non... André, travaillant sous l'aile de Jane, manque sa *Rêveuse*... Serait-ce que l'œuvre d'art ne peut fleurir que sur un terrain volcanique et convulsé? Mais non... André, livré aux emballements voluptueux, tombe dans une radicale inca-

pacité. La vérité, c'est que MM. H. Kistemaeckers et Delard n'ont rien prouvé, qu'ils se sont bornés à raconter l'histoire d'un pauvre homme qui, n'étant ni un grand esprit, ni un grand caractère, ni un grand cœur, n'éveille d'aucune manière l'intérêt. J'ai dit le talent qu'ils avaient dépensé dans l'exécution de leur pièce. Elle amuse par le détail, par le brillant et le fini du morceau, par la verve du dialogue; elle est d'une belle tenue littéraire. Enfin elle fournit un aliment à la discussion; elle mérite d'être vue. Allez-y. Elle vous agacera à de certains endroits; elle vous captivera à d'autres: elle ne vous laissera pas indifférents.

Une interprétation des plus honorables l'a défendue... Mlle Cerny s'est montrée pathétique et simplement émouvante dans l'épouse délaissée; elle a eu, à la fin du troisième acte, des gestes et des cris sincères qui lui ont conquis les sympathies chaleureuses de l'auditoire. C'est un succès, que la charmante artiste corroborera bientôt, en jouant un rôle important du répertoire classique... Mlle Piérat, avec sa force, sa nervosité sèche, sa cérébralité passionnée, était tout indiquée pour représenter Simone; elle en a dessiné, d'un trait dur et précis, la silhouette, mais elle n'a pu faire que le rôle soit ni plaisant, ni très clair.

M. Grand se donne un mal énorme, afin de rendre compréhensibles les bouillonnements et les aplatissements successifs de ce neurasthénique d'André. La besogne était ingrate. Il a fallu tout l'art de l'intelligent et vigoureux comédien pour empêcher le rôle de choir dans le ridicule ou l'odieux... M. Delaunay est un baron lourd et balourd qui expérimente, avec une grâce d'éléphant, les vertus fascinatrices de l'or. Je sais bien que ce n'est pas entièrement de sa faute et que la

figure est pesamment modelée... M. Siblot a composé avec soin le personnage de M. de Mortagnes, le père inconsistant de Simone; Mlle Mitzy-Dalti distille d'un air très naturel le venin des médisances mondaines; MM. Croué, Ch. Esquier, Grandval, et la tout appétissante et verdissante Mlle Robinne sont chargés de peupler, au premier acte, les salons du célèbre sculpteur André Brizieux.

J'allais oublier M. Numa. C'eût été dommage. Cet artiste, constamment en progrès, met au service de Pontecroyx, l'amoureux éconduit, ses qualités habituelles d'élégance et de mesure.

CATULLE MENDÈS

I

Odéon : *Glatigny*, comédie en cinq actes.

On sent que tout cela fut écrit avec joie, avec tendresse. En modelant la figure d'Albert Glatigny, c'est leur commune jeunesse que M. Mendès a évoquée, ce sont les ambitions, les combats, les enthousiasmes de leurs vingt ans ; et quelque chose subsiste de cette illumination intérieure, un certain petit frisson qui vibre entre les lignes, comme l'émotion qui fait trembler notre voix quand nous parlons d'êtres regrettés et d'un temps demeuré cher.

La lecture de la pièce m'a causé un plaisir infini. Il avait été moins vif à la représentation. Beaucoup de détails qui m'ont ravi dans le livre m'avaient échappé... L'impression rapportée du théâtre était un peu con-

fuse. Il serait puéril de dissimuler que, scéniquement, l'ouvrage a d'assez graves défauts ; ils ont diminué le succès que, sans eux, sa haute valeur d'art lui eût assuré. Le public a été tout ensemble charmé et déçu. Je vais essayer d'analyser cette impression complexe, avec la sincérité qui est, envers un illustre confrère, le premier de mes devoirs.

Y avait-il dans la vie de Glatigny matière à action dramatique ? Assurément... Nulle odyssée ne fut plus variée, plus singulière et, disons-le, plus jolie que celle de ce gars normand qui partit un jour les yeux pleins d'azur, le cœur en fête et marcha droit devant lui, tant que ses longues jambes le purent porter...

Tout en lui est théâtral : son physique d'abord, sa silhouette d'échassier faite pour être drapée dans les haillons des gueux de Callot ; puis son goût passionné des planches, cette malheureuse vocation qui l'attachait aux roues du chariot de Thespis et le promenait à travers le monde, meurtri, malade, mourant de faim, mais moralement inaccessible à l'infortune, protégé contre elle par un épais rideau d'illusions ; enfin l'ironie du sort qui ne lui permit jamais d'atteindre le but où il aspirait... Un perpétuel conflit entre la réalité et le rêve, la tête au ciel, les pieds dans la boue : tel fut Glatigny. On eût dit qu'une fée maligne s'était plu à accumuler en sa personne les contradictions. Nomade d'instinct, il est fils de l'ennemi né des vagabonds, fils d'un gendarme. Il aime éperdument, il aime l'amour, il aime les femmes et il ne fut pas vraiment aimé, sauf de la douce Emma Dennie qui lui ferma les yeux (c'était une garde-malade plutôt qu'une amante). Il adorait le métier d'acteur, le proclamait le plus beau du monde : il n'y ramassa que des pommes cuites et ne réussit à jouer

proprement que le « second sénateur » de l'*Othello* d'Alfred de Vigny...

Sa destinée a ceci de curieux qu'elle paraît chimérique et, si l'on peut dire, « livresque ». Glatigny est, en chair et en os, fabriqué par un caprice de la nature, le frère de l'Étoile de Scarron, du Fracasse de Gautier... Cet homme paradoxal, si mille Parisiens ne se rappelaient l'avoir vu pérorer dans les brasseries, on pourrait croire qu'il n'exista que dans l'imagination des poètes.

Oui, ce don Quichotte funambulesque, douloureux et risible, pétri de contrastes, est bien un personnage de comédie. Je conçois que M. Mendès s'en soit épris, et, le repétrissant, l'interprétant, comme M. Rostand a fait de Cyrano, qu'il ait tenté d'en former un type à la fois symbolique et vivant : l'incarnation de l'âme de la bohême.

Le premier acte est exquis à lire. Je suis sûr qu'il eût produit grand effet, s'il ne s'était déroulé dans l'insupportable brouhaha des spectateurs retardataires ; la moitié des vers ne nous arrivaient pas, et c'est dommage parce qu'ils sont merveilleusement ciselés, et parce que leur compréhension est indispensable à l'intelligence de l'intrigue.

Représentez-vous le plus gracieux décor d'opéra comique... Un carrefour de petite ville normande. A gauche, le bureau de poste. A droite, la gendarmerie impériale. Plus loin, la porte citadine avec son horloge ; puis l'auberge où se débite le cidre mousseux de la vallée d'Auge. A l'horizon, la forêt, qui prend naissance sur la scène même, et découvre aux regards son océan de branches et de feuilles vertes, parmi lesquelles fuit la route blanche. C'est le printemps. C'est l'aube. Une,

deux, trois croisées s'entre-bâillent sur le balcon de l'hôtellerie. L'impresario toulousain Canuche expose à ses camarades la fâcheuse situation de la compagnie. Le *Cid* a fait des recettes déplorables : la caisse est vide, il manque vingt-neuf francs pour désintéresser l'aubergiste ; il faut déménager à la cloche de bois. « Bravo ! » s'écrie Lizane — l'étoile — pressée dans les bras de son amant Tassin, l'affreux mime. Les draps sont roulés en corde. On s'apprête à descendre.

Mais le sauveur de la troupe en détresse paraît. Il porte le costume des villageois, le bonnet de cotonnade, la « blaude » de toile bleue. Il a pour maîtresse Emma, la directrice des postes, excellente créature capable de tous les dévouements. Cela ne lui suffit pas ; il met à mal les vertus du village ; chaque jour, son père, le gendarme, surprend en flagrant délit ce croqueur de pommes vertes. Le jeune Glatigny ne peut apercevoir une poulette sans foncer dessus. Et justement la blonde Lizane s'offre à sa vue.

Il l'embrasse ; il l'interroge. Elle lui conte gaiement ses aventures : comment on s'en va, par monts et par vaux, jouant des tragédies, tantôt riches, tantôt pauvres, tantôt sablant le champagne et tantôt s'abreuvant à l'onde des sources. Il éprouve un désir ardent de la suivre car lui aussi il est artiste ; il a trouvé au fond de certaine vieille malle un volume de Banville qui lui a révélé la poésie... Lizane continue sa narration ; elle parle de Paris, des gloires qu'on y coudoie. Il lui échappe bien, çà et là, des coq-à-l'âne ; elle traite irrévérencieusement Baudelaire ; Glatigny frémit d'indignation ; il s'apaise en baisant les cheveux fous de la comédienne ; il est enivré du tableau naïf qu'elle lui fait de la « brasserie », ce paradis.

Derrière les billards, et loin du rigodon,
Les nouveaux. Ceux qui font des sonnets. Ça les mène
A ne dîner, très tard, que trois fois la semaine.
Des enfants presque. On dit : « C'est les Parnassiens ! »
Drôle de nom. Ils sont très mal vus des anciens.
Pour leur barbe blondine et leurs fronts sans grisaille.
Villiers. Tous ses cheveux dans l'œil. Une broussaille,
Du feu dessous. Est-il roi des Grecs ? c'est le hic.
Heredia ne vient jamais. Il est trop chic.
Comme on ferait tourner des tables, main crispée,
Tendus, ils fond le rond vers Catulle ou Coppée.
Catulle, en porcelaine, a des airs belliqueux !
L'autre est plus doux. Des fois je m'assois avec eux ;
Ils parlent de Hugo, d'Hamlet, de Rosalinde,
De l'amour de la mort, de la Chine, de l'Inde,
De Leconte de Lisle et de l'Himalaya ;
Ce que je bâille dans les bocks qu'on me paya !
Tout de même on sent bien qu'ils sont tout autre chose
Que des bourgeois qui font des affaires en prose.

Il n'y résiste plus. Il s'enrôlera sous l'oriflamme du Toulousain Canuche, il sera ce qu'on voudra : souffleur, machiniste, figurant, rapetasseur de vieux mélos... Mais les vingt-neuf francs exigés par l'hôtelier ?... C'est son affaire. Il les trouvera non dans la poche paternelle trop avare, mais dans la main de la bonne Emma, qui comprend que l'oiseau a besoin de s'envoler... Il sent un petit remords lui picoter le cœur, un moment.

Bah ! je leur reviendrai, chargé d'or et de gloire !...

Et les gens de la troupe, vêtus de leurs oripeaux, s'en vont, avec le conscrit, s'égrènent le long du chemin, brandissant des rameaux d'aubépine, une chanson aux lèvres, — tandis que la petite ville sort de sa torpeur, que les boutiques s'éveillent et que la cloche, sonnant l'*Angelus*, appelle les dévotes à l'église.

Je ne sais ce qu'on pourrait reprocher à cette exposition ; elle est mouvementée, colorée ; les caractères s'y posent nettement. L'auteur dit, en mots heureux, l'essentiel sur son héros effervescent, inquiet, tourmenté d'une instinctive soif d'aventures. Il le « crayonne » au physique :

... Le pauvret seul, là, dans l'étroit chemin,
L'air d'un futur pendu qui choisirait son arbre.

Il montre aussi le fond d'incurable faiblesse que recouvre la turbulence de Glatigny. Emma en donne avis à sa rivale Lizane :

Les hasards, les combats dont vous êtes l'amorce
Il en a le désir, il n'en a pas la force.
Poussé trop vite, c'est de corps, d'âme, un enfant.

Mais le meilleur, c'est ce qu'il y a autour de ces choses, l'atmosphère de fraîcheur dont elles sont baignées ; dans l'arrangement un peu artificiel de ce cadre qui semble évoquer les ariettes de l'ancien Feydeau, M. Mendès a versé les griseries, les parfums d'un cœur de poète que l'âge n'a pas desséché ; il y a mis sa jeunesse. Cela n'est pas trop savant. Cela est presque ingénu... C'est excellent. La pièce commence bien...

J'avoue que le second acte m'a déconcerté. Il se passe chez Emile de Girardin. Peut-être les générations nouvelles se font-elles une fausse image de ce journaliste qui fut un des puissants remueurs d'idées de son siècle (il se vantait d'en avoir une par jour). Subtil organisateur, autoritaire, adroit à manier les chiffres et les hommes, non exempt d'infatuation ni même de sottise lorsque la vanité l'aveuglait, il possédait au moins une

qualité : la « roublardise ». Or, voici le profil que trace de lui M. Mendès.

Le rideau se lève sur un salon orné de meubles de prix, de la statue de Pierre Séguier (le chancelier) et du portrait du maître de céans. Dans ces appartements où règne un luxe sévère, on entre comme au moulin. Glatigny y pénètre librement. Interrogé par un secrétaire qui lui demande, en lorgnant avec mépris ses vêtements râpés : « De quelle part venez-vous ? » il répond : « De la mienne », et le secrétaire, content de cette explication, ajoute :

C'est un fait qu'une porte, et la moins complaisante,
Tout d'abord s'ouvre à qui sans nul droit s'y présente.

Après quoi, le secrétaire tire sa révérence et s'en va ; Glatigny ordonne aux valets de lui servir à boire ; il en use sans plus de cérémonie que don César dans la petite maison de don Salluste... Attendez, nous ne sommes pas au bout de nos étonnements. Nous nageons en pleine extravagance. Arrive une grande dame, l'ambassadrice de Courlande, que l'auteur nomme Mme d'Elfe pour ne pas l'appeler Metternich. M. de Girardin ne daigne point se déranger ; la princesse est laissée en tête-à-tête avec cet inconnu de méchante mine qui l'aborde familièrement, sans qu'elle s'en montre offusquée. Je me hâte d'ajouter que leur conversation, très délicatement traitée, est « théâtralement » le morceau le mieux venu de l'ouvrage.

Une secrète sympathie pousse l'ambassadrice vers le poète ; elle écoute complaisamment son gai bavardage villonesque ; puis, voyant qu'il veut écrire des vers, elle lui prête un crayon d'or, un carnet constellé de pierreries ; charmée des strophes qu'il vient d'impro-

viser pour elle, elle lui offre le riche joyau. Mais il le refuse, préférant une rose qu'elle porte au corsage et qu'il glisse dans la lettre de son maître Banville, chère relique qui ne le quitte pas. Pourtant elle considère le teint blême, les humbles habits du pauvre garçon ; elle est touchée que tant de dignité douée s'allie à tant de misère.

— Si jamais, lui dit-elle, vous étiez dans la peine, et qu'il vous plût de faire échange, n'hésitez pas.

Renvoyez-moi la fleur, vous aurez le bijou.

Mais la fierté de Glatigny se redresse. La rose de la dame et le billet du poète sont unis ; il ne s'en séparera jamais. Vains serments ! Nous le constaterons tout à l'heure... Ainsi cet épisode, où flottent comme les gracieuses ombres de Marguerite et d'Alain Chartier, prépare le dénouement à venir.

Le reste de l'acte retombe dans la plus énorme bouffonnerie. Girardin s'est cru, de par le choix de l'empereur, ministre des affaires étrangères ; il se trompait ; la princesse lui apporte le portefeuille des finances. Vite, il lui faut modifier les premières phrases du leader-article qui doit annoncer le grand événement aux populations. Il les dicte à Glatigny, secrétaire improvisé : il les expédie, sans y jeter les yeux, à l'imprimerie. Cinq minutes plus tard, le journal a paru ; le pseudo-ministre est dégommé ; Paris se tord de rire. Glatigny, griffonnant la prose dictée par le polémiste, l'a transcrite en vers !... Ce n'est pas de la farce — la farce suppose un fond de vérité humaine. J'ai honte à le constater quand il s'agit de M. Mendès : c'est de l'opérette...

Entre temps, Glatigny a revu Lizane, qui, pour la

quinzième fois, lui a signifié congé ; elle chante au « beuglant » de l'Alhambra, fondé par l'impresario Canuche, et ne se contente plus d'un amant sans le sou. Le cœur endolori de cette rupture, il va noyer son chagrin dans les tumultes de la brasserie des Martyrs.

Le troisième acte nous y transporte. Il reproduit l'aspectde ce célèbre café littéraire, avec sa foule grouillante de poétaux, de rapins, de buveurs d'absinthe, de joueurs de dominos.

La mise en scène pittoresque et spirituellement réglée amuse le regard. Mais qu'il est donc malaisé de s'orienter, à moins d'une étude préalable, parmi les gestes et les discours forcenés de cinquante personnages, dont les silhouettes, à peine entrevues, s'évanouissent ! M. Mendès a dépensé, dans l'exécution de ce tour de force, une virtuosité extraordinaire ; Courbet, Pelloquet, le mangeur de hachisch Salongane, Olivier Métra, les catéchumènes du Parnasse naissant, pérorent, escortés d'un essaim de ballerines et de lorettes, autour du buste d'Henry Murger... Ce qu'ils disent, on tâche de le saisir au vol, dans le bruit. On écoute la haineuse confession du raté de lettres Jean Morvieux qui exhale sa rage contre le talent et le génie :

Ce doux Murger, peu d'art, peu d'orgueil, peu de lucre,
Peu de tout, mérita le marbre par le sucre ;
Sa bohème emmiellait ce qu'elle eut d'ennemi
Du rire de Musette ou des pleurs de Mimi ;
Les bourgeois l'ont choyé de peu troubler leur aise.
C'était quatre-vingt-neuf, voici quatre-vingt-treize.
Un Girondin ! A bas Vergniaud ! Sur l'apparat
Des gloires j'ai rué les fureurs de Marat ;
Et du fond de la brasserie, affreuse cave
Où la choucroute est en colère, où le bock bave,

Avec Béchut, cette oie, et ce mouchard, Stramir,
Vil, j'empêche là-haut les gloires de dormir !

Ils sont superbes, ces vers. Et il y en a beaucoup d'autres. Il y en a trop. On courbe la tête sous l'avalanche des rimes. On en est étourdi, abasourdi. Il semble que l'éblouissement d'un feu d'artifice vous aveugle. On ne voit plus. On ne sait plus. On a presque envie de crier grâce ! Et peu à peu se dresse, au-dessus de la fumée des pipes et de l'écume des bocks, la monstrueuse idole du Mot, l'idole parnassienne, dont Mendès, après Banville, est le grand-prêtre. Que d'éloquence, ô dieux ! C'est admirable. Et c'est exténuant. On voudrait une détente, un repos, dix lignes toutes simples, sans épithètes sonores, sans verbes truculents, sans lyrisme...

Cet effréné miroitement du verbe est une des causes qui rendent l'audition de *Glatigny* laborieuse. Un second tort de M. Mendès, — je ne me place qu'au point de vue « scénique », — c'est qu'il ne tient pas assez compte des exigences terre à terre du public, qui est surtout sensible aux qualités d'ordre, de logique, de clarté. La foule — et particulièrement nos foules de race latine — ne s'intéresse au tableau qui lui est présenté que si les plans en sont nettement éclairés et définis. Il faut que les protagonistes du drame soient dessinés à part, en pleine lumière, et les personnages secondaires relégués dans la pénombre. Or, M. Mendès ne tient pas assez compte de cette nécessité. Il lui arrive de donner même importance, même relief aux figures accessoires qu'aux figures principales...

Exemple... Nous voyons surgir au milieu du troisième acte une mignonne enfant, Cigalon, la fille du mangeur de hachisch, destinée à jouer un rôle important dans la

pièce puisqu'elle aime Glatigny et s'immolera pour lui à l'acte suivant. L'auteur n'a pas pris la précaution élémentaire de l'annoncer, de la faire connaître, de l'expliquer par avance. Conséquence de ce fâcheux oubli : le spectateur, mal prévenu, ne s'intéresse point à l'héroïne ; il suit d'une oreille distraite les paroles essentielles qu'elle prononce ; il la confond avec les fugitives silhouettes au milieu desquelles elle est noyée. Ce coin n'est pas suffisamment éclairé. Le théâtre, comme la peinture, ne vit que par la savante distribution des « valeurs ».

Nous retrouvons, au quatrième acte, Glatigny plus amoureux que jamais de Lizane. Il s'exhibe à côté d'elle sur les tréteaux de l'Alhambra, où il improvise des bouts-rimés. Mais la volage actrice, devenue ambitieuse, pose ses conditions. Elle a besoin de trois mille francs, et tout de suite, le soir même ; sinon, c'est l'adieu définitif. L'infortuné poète supplie, menace, se broie la tête et le cœur. Lizane est inexorable. Et soudain, il se souvient qu'une grande dame, une ambassadrice, qui se trouve justement dans la salle, lui a promis un joyau contre la restitution d'une fleur autrefois dérobée à son corsage. La pauvre petite Gigalon se charge d'opérer l'échange. Lizane, en possession du bijou, fredonne et mime une vulgaire chanson de café-concert. Glatigny lui succède sur les planches ; mais pendant qu'il y prostitue son noble métier, elle se laisse enlever par un ancien amant, le pitre Tassin... L'infâme trahison est consommée. C'est le dernier coup. Le misérable rimeur s'abat, sanglotant, pâmé, entre les bras de Cigalon, sa consolatrice... L'épisode est émouvant. On l'a beaucoup applaudi.

Un dramaturge astucieux n'eût pas manqué de tirer

parti de cette gentille Cigalon (elle commençait à nous toucher); il eût fait d'elle l'ange tutélaire qui adoucit l'agonie du poète. M. Mendès a préféré l'abandonner en chemin et ramener son héros au pays natal...

Sept ans se sont écoulés. Glatigny a épousé Emma, la receveuse des postes, la vieille amie fidèle, toujours prête à pardonner. Il serait heureux, engourdi dans la grasse oisiveté du confort provincial, si le mal implacable dont il va bientôt mourir ne le minait, et si une souffrance — plus triste encore — la mélancolie du souvenir, n'attristait son crépuscule... Toussant au coin du feu, la poitrine déchirée par le râle des phtisiques, il se rappelle... Dans un récit émouvant il chante le passé, les joies abolies, les amours défuntes... Et cela s'exhale, à demi-voix, comme une plainte, de ses lèvres décolorées.

... Cigalon, grêle Ariel folâtre,
Joli Robin des bois, au rire toujours prêt,
Finit par avouer enfin qu'elle souffrait.
Mais il n'entendit pas cette âme révélée
Si faiblement, le seul qui l'aurait consolée!
Et parce qu'elle avait d'éternels ennemis,
Cigale enfant, chez les frelons et les fourmis,
Parce que la voyant si chétive et menue
Qu'elle fâchait le monde à pleurer, demi-nue,
On lui disait : dansez! — (danser!) — avant l'été!
La pauvre qui n'avait pas encore chanté!
Elle dansa, dans l'eau, telle qu'aux serinettes
Tournent, tournent les petites marionnettes,
De sorte qu'elle alla — sœur de celles qui font,
Font, font deux petits tours et puis s'en vont — au fond

Disparue, la coquette Lizane; disparus les compagnons de l'art et de l'idée; chacun a suivi sa route, ceux-ci vers le succès, ceux-là vers l'oubli... Bien loin!

Paris! bien loin la brasserie et les belles querelles esthétiques, et les tournois oratoires!... L'hiver est venu... Le poète que sa femme a laissé seul, le croyant assoupi, relit les vers banvilliens qui donnèrent l'essor à son génie.

> Avec nous, l'on chante et l'on aime :
> Nous sommes frères des oiseaux!
> Croissez, grands lis? Chantez, rüisseaux !

Puis ouvrant la porte du logis, il s'avance dans la campagne neigeuse; il suit à pas pesants le sentier qu'il gravissait allègrement naguère... Il tombe ayant embrassé d'un dernier regard la maternelle nature... Il est mort!...

Je pense avoir indiqué les éclatantes qualités et les faiblesses du drame. Il est touffu et grêle, presque trop riche de forme, trop pauvre de faits. Ses imperfections viennent de l'excès de ses mérites. Le poète y étouffe l'homme de théâtre, l'ornemaniste y éclipse l'architecte... On y voudrait un peu moins de scintillements, un peu plus de solidité. Mais ce n'en est pas moins une œuvre rare, — l'œuvre d'un incomparable homme de lettres. Elle fait honneur à celui qui l'a écrite, à celui qui l'a montée.

II

Théatre Sarah Bernhardt : *La Vierge d'Avila*, drame en cinq actes.

Cette représentation a été digne de l'admirable poète qu'est Mendès, de l'admirable tragédienne qu'est Sarah Bernhardt. L'œuvre resplendit de beautés éclatantes qui, à plusieurs reprises, soulevèrent l'enthousiasme sincère et spontané du public. Ses défauts ont atténué, mais n'ont pas éteint ce rayonnement. La soirée s'est terminée en apothéose. Il y eut deux ou trois moments où nous sentîmes passer sur nos fronts l'aile de la grande poésie. Je voudrais essayer de fixer ces quelques minutes inoubliables.

Le premier acte nous introduit à Castelgorza dans le logis de don Hernandez Ervann, l'humble curé desservant l'église de cette petite ville. Ervann a le visage ascétique, le teint livide, l'œil fiévreux d'un moine de Ribeira. Quelque peine morale le dévore ; il est en proie au démon qui s'offre à lui sous les traits de l'ardente et lascive Ximeira. Il est près de succomber; déjà il a

péché en esprit, il va renier Dieu, lorsqu'un tintement de grelots dans la montagne l'arrache au péril imminent. Don Alphonso Sanchez de Cepeda franchit le seuil, accompagné de sa fille Thérèse, une jeune religieuse du Carmel. Thérèse souffre d'un mal mystérieux; la pâleur de la mort est sur ses joues, une sueur d'agonie perle sur ses tempes. Elle s'étend à demi pâmée sur un fauteuil, et croyant sa dernière heure venue, elle réclame les secours spirituels du prêtre.

(L'entrée de Sarah Bernhardt, chancelante, alanguie, dans ses longs vêtements bleus, est une chose très noble et très pure; et ce fut, dans toute la salle, un frisson de surprise et de plaisir. Le costume de nonne lui sied à ravir, la rajeunit; elle semble avoir vingt ans. Quand elle ouvrit la bouche, notre émotion redoubla. C'était une voix aérienne, angélique, descendue du ciel, une voix lointaine et d'une extraordinaire suavité.)

Elle implore le ministre du Seigneur, sollicite l'absolution de ses fautes :

Afin qu'au ciel me soient moins reprochés,
Après si peu de croix, hélas! tant de péchés,
Donnez le viatique à l'âme pèlerine
Et que je parte avec mon Dieu dans ma poitrine.

Mais Ervann recule épouvanté; il a failli; il ne peut sans sacrilège tendre l'hostie à la pénitente. C'est lui qui a besoin de pardon; il tombe à genoux, il élève ses bras désespérés vers la sainte, il lui confesse ses égarements. Et c'est elle, maintenant, qui réconforte et console le pécheur. Elle arrache les diaboliques amulettes qu'il tient de Ximeira, elle lui donne en échange la petite croix d'acier, la divine relique qu'elle porte à son cou; puis elle lui impose la pénitence qui lui rendra le repos

de l'âme; il partira, droit devant lui, jusqu'en Terre-Sainte; il gravira le calvaire; douze fois, à genoux, il ira de l'Étable au tombeau; il reviendra, ayant reçu le baiser de Dieu, et désormais affermi contre les tentations. Il écoute, extasié, les paroles de la sainte qui disparaît et poursuit sa route. Et il obéit. En vain Ximeira cherche-t-elle à le reconquérir, s'attache-t-elle à lui, l'enlace-t-elle de ses bras; il la repousse, il ne la voit plus; l'œil fixé sur l'horizon, il suit le chemin que lui a marqué Thérèse, la voie douloureuse et bienheureuse de la rédemption.

Ce tableau, tout imprégné d'onction et de grâce, illuminé par la première apparition de Sarah, nous a charmés. Le second est plus confus. Il se déroule devant la cathédrale d'Avila-les-Chevaliers, parmi le grouillement du peuple en liesse. Marchands, ribaudes, tire-laine, spadassins, capucins, frères quêteurs, servantes d'auberge, se bousculent, s'interpellent. Arrive Ximeira, non moins exaltée et effervescente qu'au premier acte. Elle nous apprend qu'Ervann, revenu de Palestine, est amoureux fou de Thérèse d'Avila; elle profère contre la sainte de farouches menaces; elle la déteste, d'abord parce que Thérèse lui a volé son amant, et puis pour une autre raison assez obscure et que nous avons peine à démêler dans le cours torrentueux de son discours. Ximeira a été nonne, comme est Thérèse; elle connut, elle aussi, les transports de la foi, ou du moins elle en donna l'illusion, car ces extases, chez elle, n'étaient que simulacre et imposture :

Ce qu'elle est, je le fus faussement. Quand j'étais
Nonne aussi, tout ce qu'elle croit, je le mentais...
Elle est ma parodie angélique! Et jalouse
Doublement, je la hais de deux haines d'épouse

Pour m'avoir pris, d'un cœur saintement refermé,
Mon amant que j'adore et mon Dieu blasphémé.

Ces sentiments exceptionnels entrent malaisément dans la compréhension du public. Il n'en retient qu'une indication, nette celle-là, et qui le frappe : c'est que Ximeira est jalouse de Thérèse, qu'elle veut se venger d'elle et la tuer. La lutte va donc s'engager entre les deux femmes, entre la fille du Diable et la fille de Dieu. Ce sera vraisemblablement le sujet du drame.

La sainte ne soupçonne point les pièges semés sous ses pas. Elle plane trop haut, elle accomplit avec sérénité sa mission céleste. Nous la retrouvons dans le cloître du Carmel. Son âme est toute indulgence, toute charité; quand elle voit une souffrance, elle y court et la soulage ; elle gémit des rigueurs de l'Église qui croit sauver les coupable en les châtiant, au lieu de leur verser la miséricorde. Une hérétique, Léilah, ayant été condamnée par l'Inquisition, elle l'arrache au supplice, lui ouvre la porte de la prison, s'y enferme à sa place, se livre au bourreau. Mais son sublime subterfuge est découvert, on la traîne, les poignets en sang, devant les inquisiteurs, Quiroga et Tomasso, qui lui reprochent durement le crime qu'elle a commis en sauvant une impie frappée par eux. A leur fureur elle oppose des paroles de bonté.

Ce dialogue est d'une rare élévation. Je voudrais pouvoir le reproduire en entier.

— Dans quel but avez-vous agi de la sorte, pour quel infâme enjeu? demande fra Quiroga.

THÉRÈSE

Pour m'offrir au martyre et mériter mon Dieu.

FRA QUIROGA

Non! du démon qui vous tient, vous et vos pareilles.

THÉRÈSE

Le démon est subtil et fécond en merveilles;
La seule qu'il ne peut pas faire, c'est le bien.

DOM TOMASSO

Dieu vous aime?

THÉRÈSE

Vous l'avez dit.

DOM TOMASSO

Pourquoi?

THÉRÈSE

Pour rien...
Et j'en suis bien surprise en étant si peu digne,
Mais quoi! le vigneron est maître de sa vigne;
Et de la grappe la plus humble qu'il lui plut
De préférer, il fait le bon vin du salut.

DOM TOMASSO

Dieu vous parle?

THÉRÈSE

Parfois.

DOM TOMASSO

Où donc?

THÉRÈSE

Dans sa demeure...

DOM TOMASSO

Quelle est-elle?

THÉRÈSE

Mon âme!

DOM TOMASSO

En quel temps?

THÉRÈSE

A toute heure.
Le lieu n'importe pas, le jour, ni la saison;
Il suffit que j'espère et sois en oraison!

Thérèse serait impitoyablement brisée, elle irait rejoindre les sorcières sur le bûcher, si don Luis de

Cyntho, confesseur de Philippe II, ne s'interposait entre elle et l'Inquisition. La réputation de la sainte est allée jusqu'au roi. Il veut la voir. Elle se rendra dans son palais. La volonté royale doit être obéie. Le chemin qui mène à l'Escurial est peu sûr. Don Luis offre une escorte. Elle refuse. Accompagnée de ses sœurs, elle n'a point d'effroi, car Jésus marchera à son côté.

L'effet de cet épisode est considérable ; et ce n'est point un vulgaire effet de théâtre. Nous étions émus par l'ampleur du tableau, par la liliale blancheur de cette figure de Thérèse qui apparaissait en pleine clarté, en plein ciel.

L'acte d'après est venu malheureusement nous déconcerter, nous troubler. Thérèse se dirige vers le palais du roi, elle traverse la sierra de Malagon. Et voilà qu'au fond d'une gorge étroite, elle affronte le sabbat. Oui, le sabbat, et un sabbat banal représenté par les procédés conventionnels et puérils de l'Opéra. Des feux de bengale éclairent la montagne *a giorno*, on entend des chœurs de voix souterraines, des rires et des chants soutenus par la savante musique de M. Reynaldo Hahn. Je vous jure qu'à cet instant, nous eûmes la sensation que les ballerines d'*Ariane* allaient sortir des coulisses ! Nous étions furieux. Nous en voulions au poète de nous infliger cette déception. Quel dommage ! La pièce partait si bien ! Si encore nous avions eu une explication de cet étrange spectacle ; si l'auteur l'avait amené, préparé... Il nous prévient seulement que Ervann, le prêtre du premier acte, — retour de Jérusalem, — parcourt la contrée, sous le nom de l'Advenu, et que c'est une sorte d'Antéchrist, pourchassé par les archers de la Sainte-Hermandad, et qu'enfin il adore, d'amour terrestre, Thérèse d'Avila, qu'il n'a pas revue d'ailleurs depuis le début de la tragédie...

Tout cela est bien embrouillé, bien fumeux. Les spectateurs s'interrogeaient, essayant de comprendre. Le succès de l'ouvrage semblait quelque peu aventuré, malgré les superbes morceaux précédemment applaudis, quand par un coup de fortune il a rebondi jusqu'au triomphe. Le quatrième acte de *la Vierge d'Avila* est non seulement ce que M. Catulle Mendès a produit de plus puissant, mais c'est une des belles choses qui aient été jouées sur la scène française. Huit fois, la toile s'est relevée.

Philippe, enfermé dans sa morne solitude de l'Escurial, à moitié fou, en proie à d'inquiétants délires, est en conférence avec son confesseur don Luis et son évêque dom Tomasso. Les deux princes de l'Église se détestent, incarnant deux méthodes de gouvernement différentes se disputant la suprématie ; et lui, le roi, les hait l'un et l'autre. Il est halluciné, malade, ombrageux, perplexe ; ses angoisses s'épanchent dans un monologue (comparable pour l'étendue et la magnificence lyrique au monologue de Charles-Quint d'*Hernani*, et qu'il conviendrait, je crois, d'abréger), puis dans un entretien politique, où le monarque dupe et confond ses deux conseillers.

La porte s'ouvre enfin. Thérèse approche, suivie de ses compagnes. Et c'est ici le sommet du drame. Elle avance vers Philippe, elle lui offre des lis et des roses fraîchement cueillis... Avouerai-je qu'en apercevant ces fleurs, je fus pris d'inquiétude ; je craignais que l'œuvre ne se rapetissât, ne chût dans l'afféterie et la mignardise. Le poète a évité cet écueil ; il a réussi à ajouter à l'austère tragédie une note de charme, sans en diminuer la grandeur. Je dois dire qu'il a été miraculeusement secondé par Sarah Bernhardt. Vous n'imaginez pas ce

qu'est l'entrée de l'actrice, son impalpable glissement d'ange, la ferveur supra-terrestre qui luit comme un lever d'aurore dans sa prunelle, son agenouillement aux pieds du roi, l'ineffable douceur de son verbe, — douceur sous laquelle on sent l'invincible fermeté, l'autorité souveraine émanant de Dieu. Et voilà ce que Sarah trouve le moyen d'exprimer sans effort apparent, immatériellement en quelque sorte, par la divination d'un art sans pareil.

Elle sollicite de Philippe la grâce de l'Advenu, de l'Apostat voué aux flammes de l'autodafé. D'abord il veut résister ; mais l'hommage fleuri de la sainte monte vers lui ; il est vaincu, il signe. A son tour, il la supplie de lui venir en aide, de s'embarquer à bord de sa flotte l'Armada et de la guider. Thérèse ne peut lui accorder qu'un secours : la prière. Elle invoque — c'est sa religion — la clémence, la paix du cœur et de l'âme, elle réprouve l'horreur sanguinaire des combats. Il y a là cinquante vers... Écoutez-les bien quand vous irez voir la pièce. Je ne sais s'ils traduisent les idées de sainte Thérèse, mais ils comptent parmi les plus délicieux de notre langue.

DON PHILIPPE

Plaignez-vous donc la race où le blasphème abonde ?

THÉRÈSE

Je plains ceux qui n'ont pas pitié de tout le monde.

DON PHILIPPE

Moïse extermina les peuples ennemis !

THÉRÈSE

Dans la Terre promise il ne fut pas admis...

DON PHILIPPE

David levait au ciel des bras armés encore !

THÉRÈSE

David était la nuit dont Jésus fut l'aurore!

Chacune de ces répliques de Thérèse éveillait dans la foule un murmure d'étonnement et d'admiration. Cela ne s'était pas vu depuis *Cyrano de Bergerac*.

Hélas! pourquoi la fin de l'ouvrage ne s'est-elle pas maintenue à ce niveau?... Le dernier acte comporte deux tableaux, dont l'un, le premier, est noyé de ténèbres.

On y voit Thérèse outragée, assaillie par Ximeira et Ervann, brûlant le sauf-conduit qu'elle a obtenu du roi. Ces événements s'accomplissent au milieu de la plus complète indifférence. La vérité, c'est qu'Ervann, pas plus que Ximeira, n'intéresse le public. Ils ont passé comme des ombres falotes à travers la tragédie; nous ne les connaissons pas et ne souhaitons pas les connaître. Seule, la figure de la sainte nous attache. Le drame, c'est elle, ce n'est qu'elle. Et M. Mendès pouvait se dispenser de tant de personnages inutiles.

Sa mort est poétiquement présentée... Au milieu de la vaste cathédrale du Carmel, sur un lit de parade, Thérèse agonise. Et ce lit doré, drapé de riches étoffes, couvert de la neige des bouquets et des dentelles, est tout de même un peu bien orgueilleux et somptueux pour une carmélite qui a fait vœu de pauvreté. Mais l'arrangement est chatoyant, harmonieux, propre à séduire l'œil d'un peintre. (Et je présume qu'un peintre s'en est mêlé.) C'est de la très belle décoration théâtrale... La sainte s'éteint doucement, ayant béni ses serviteurs, ses compagnes, ses ennemis, Ximeira repentante, le vieux roi Philippe. Et je n'ai pas besoin d'ajou-

ter que Sarah Bernhardt est aussi surprenante dans ce tableau que dans les précédents.

La *Vierge d'Avila* lui vaut donc un des plus brillants succès de sa carrière, et peut-être le plus pur, puisqu'il n'est dû qu'à l'expression des plus nobles sentiments par les moyens les plus simples. Nous sommes tous heureux de cette double victoire.

MOUNET SULLY & P. BARBIER

Odéon : *La Vieillesse de don Juan*, drame en trois actes.

J'ai rouvert le joli conte de *Miremonde*, de M. Henry Roujon, et j'y ai relu les lignes suivantes :

« ... L'âge n'avait touché don Juan qu'avec respect. La beauté n'osait se résoudre à déserter ce corps auquel elle devait ses plus chères victoires; avec la douceur encore chaude d'un crépuscule elle s'y attardait complaisamment. Le temps avait posé sur le front hautain sa couronne de neige, mais le visage, épargné par les rides, conservait la pureté de ses lignes; il gardait, après soixante années, sa grâce altière. Rien n'égalait le charme cruel de ses yeux glauques tachetés d'or, et l'on devinait à leurs éclairs ce qu'ils avaient jeté dans les cœurs de désespoir et de volupté. Le nez dominateur, aux ailes frémissantes, indiquait l'homme de proie; mais la bouche féline, dont le sourire avait ciselé les minces contours, montrait, comme une promesse rassu-

rante, la gaieté de ses dents lumineuses. Les cheveux droits et courts, la moustache soyeuse et la fine barbe taillée en pointe, éblouissants de blancheur argentée, donnaient l'harmonie des choses anciennes à cette mâle figure, que pâlissait l'infinie tristesse d'avoir reflété tant d'orages. L'air, le maintien, la voix, le geste, tout s'était ennobli et apaisé... »

C'est sous ces traits, à ce moment de sa vie, que don Juan vient de nous apparaître sur les planches de l'Odéon.

Dangereusement blessé dans un duel, il a trouvé auprès de son cousin don José, de sa cousine Isabelle, une hospitalité et des soins qui ont raffermi sa santé chancelante. Don José est un brave homme, d'esprit un peu bourgeois, bon époux, père exquis, — tout le contraire de don Juan ; il n'a jamais trompé Isabelle, sa très vertueuse épouse ; il attend aujourd'hui même, du couvent, sa fille Inès dont la main a été promise à Fabien, un jeune cavalier honnête et bien fait. (J'oubliais de vous dire — mais vous l'aviez deviné — que l'ouvrage a pour cadre l'Espagne chevaleresque de Philippe IV ; des tapisseries de haute lice ornent les murs, des mandolines traînent sur les tables ; les personnages sont costumés à la Van Dyck.) Dès le lever du rideau, Fabien et José s'attachent à définir le caractère de don Juan. C'est une façon de préparer son « entrée ». Fabien hait instinctivement le corrupteur ; ne lui ressemblant pas, il le juge avec sévérité ; il flétrit ses vices, sa cruauté envers les femmes, sa promptitude à les abandonner après les avoir séduites. Et José le défend ; du moins, il plaide les circonstances atténuantes :

Non, quand il fait le mal, c'est sans malignité ;
Ce que le monde prend pour sa perversité

N'est que l'impulsion fatale de son être,
Que pousse une ardeur folle et dont il n'est point maître,
Vers je ne sais quel rêve absurde ou surhumain.
Il va sans regarder aux cahots du chemin
Et, déçu dans ses vœux qu'il prend pour légitimes,
Brisant tout, il se croit brisé par ses victimes;
Puis encore il repart, mené par son destin,
D'un pas plus affolé vers un but plus lointain.
Avec cela du cœur, des bontés, des tendresses;
Dans l'instant où lui-même immole ses maîtresses,
Pleurant sur la douleur humaine et hautement
Plaignant toute autre femme en deuil d'un autre amant;
Bon pour les pauvres, sûr pour ses amis, très brave,
Loyal; hors en amour de sa parole esclave,
Faible et fort tour à tour, sage ou désordonné,
Ce n'est pas un pervers, c'est un illuminé!

Ce petit portrait synthétise les divers don Juan qui se sont succédé en littérature. Car vous savez que le type a subi de nombreuses variations...

Jusqu'à Tirso de Molina, don Juan est une sorte de brute en délire, ruée vers la chair; il a la force du taureau avec des ruses félines, le besoin satanique de tromper, de semer sur son passage l'angoisse et le deuil; son âme est féroce, ou plutôt il n'a pas d'âme; rien d'humain ne palpite sous sa solide et souple armure. C'est une force qui va...

Le don Juan de Molière est déjà un tout autre personnage et qui a pris conscience de lui-même; il offre ceci de particulier qu'il s'intéresse fort peu aux femmes, et ne s'occupe d'elles, ne caresse le menton de Mathurine et de Charlotte que par manière de passe-temps et pour justifier sa mauvaise réputation. Au fond, on le devine possédé de soucis plus graves, inquiet des grands mystères métaphysiques de la vie et de la mort. Il y a de l'Hamlet en lui...

Plus tard encore, il se transforme. Mozart, Byron, musiciens, poètes, chaque auteur ajoute un trait à la figure originale; elle se spiritualise chez Musset, et symbolise la recherche éperdue et vaine de l'amour absolu. Elle se divinise chez Mérimée : don Juan revient, par un long détour, à la foi; il s'écroule repentant au pied de l'autel... Donc, tantôt il meurt impénitent, foudroyé, voué aux flammes éternelles de l'enfer; tantôt il meurt en état de grâce, converti, sauvé... Mais on peut envisager une troisième hypothèse. Au lieu d'être emporté en pleine ardeur, dans le feu de la bataille, le séducteur éprouve les injures du temps; sa taille fléchit, ses cheveux blanchissent, il se survit à soi-même. Témoin mélancolique de sa décadence, que restent-ils? C'est pour étudier ce problème psychologique que M. Henri Lavedan a écrit le *Marquis de Priola*. MM. Mounet-Sully et Pierre Barbier viennent de l'aborder à leur tour... Voyons quelle solution ils lui ont donnée.

Don José continue de discourir avec Fabien sur les crimes et les mérites de son illustre cousin, quand une porte s'ouvre. C'est lui. Il descend avec peine les degrés d'un petit escalier placé là tout exprès sans doute afin de lui ménager une arrivée majestueuse; il s'appuie aux meubles pour ne pas tomber. Mais la force n'est point éteinte dans ce corps douloureux et convalescent; le feu couve sous la cendre. Don Juan n'est qu'affaibli par la maladie et l'âge. Il a gardé un grand air héroïque. (M. Mounet-Sully, superbement vêtu de velours et de brocart, botté, éperonné, épée au côté, homme de cour et de guerre, lui prête sa souveraine allure de demi dieu.) Il s'assied dans un fauteuil héraldique et prend part à la conversation. Elle est longuette, touffue, mais non indifférente. On cause philosophie. Tous les person-

nages (sauf Fabien, qui s'est éclipsé après un mauvais regard jeté à don Juan) recherchent quel peut être le « sens de la vie. »

— Elle est futile et fantasque, dit don Juan.

— Non, lorsqu'on en sait le prix, riposte Isabelle.

— Le but de la vie est le plaisir, reprend-il.

— Non, réplique-t-elle, c'est le devoir.

Et don Juan, qui fit autrefois sans succès la cour à Isabelle, de repartir galamment :

Il est vrai, ce mot prend une saveur étrange
Sur vos lèvres, et c'est à croire, en vérité,
Que Devoir a pour vous un sens de volupté.

Aimer est, pour don Juan, l'unique raison de vivre. Encore faut-il s'accorder sur les termes, ne pas confondre l'amour avec la volupté, qui n'en est qu'une partie, la plus périssable.

— Vous n'avez jamais connu l'amour, reprend Isabelle.

Et la discussion se poursuit. Don Juan, piqué au jeu, trace un tableau brûlant de ses ivresses passées.

— Que t'est-il resté de tout cela? demande José.

Don Juan avoue que les mille aventures où sa folle jeunesse se gaspilla ne lui ont laissé dans le cœur que des cendres.

... Rien!... Voilà le mot terrible et qui m'accable.
De tous ces souvenirs morts, la vie implacable
A ma chimère, morte aussi, fait un linceul;
Et dans le tourbillon des êtres je suis seul.

Le digne José, qui a décidément en lui l'étoffe d'un prédicateur, entreprend la conversion de son hôte ; il lui vante la douceur du véritable amour, de l'amour fécond, créateur de la famille. En des vers très tendres,

qui sont les meilleurs de l'ouvrage, il exalte l' « enfant », source des plus pures joies :

Nous nous sommes aimés dans la nature, nous !
De tant de souvenirs d'amour, tiens, le plus doux,
C'est encor le berceau d'Inès prenant ses veilles ;
Cela, vois-tu, c'est la merveille des merveilles :
La mère !... C'est-à-dire un être illuminé,
Possédé par l'enfant, même avant qu'il soit né,
Puis se réjouissant de souffrir pour qu'il naisse,
Dès qu'il respire, lui prodiguant sa jeunesse,
Sa force, sa santé, son sourire, ses pleurs,
Sans ménager sa peine ou compter ses douleurs,
Parfois presque mourante et souriant encore !...
Car l'enfant, c'est deux fois le père qu'elle adore.

Cette homélie ne convainc pas don Juan, mais accroît sa tristesse, l'effroi qu'il a de sa solitude. Il rêve dans le grand fauteuil, les yeux vaguement perdus sur une page d'Horace (Horace est le consolateur des vieux célibataires désabusés)... Soudain, une jeune fille accourt, prompte et légère comme un oiseau ; elle dépose un baiser sur ce front assoupi et s'excuse aussitôt. Elle a pris don Juan pour son père, — confusion mortifiante.

— J'ai donc l'air d'un père, murmure-t-il.

Cependant, Inès le contemple avec une infinie curiosité... C'est là cet homme fameux, ce prestigieux amant, ce héros. Et nous voyons bien que de tout ce qu'elle sait de lui, de tout ce qu'elle en ignore, de sa légende, de sa gloire redoutable, son âme ingénue est troublée...

L'action, languissante au premier acte, lente à s'engager, se noue assez vivement au second... Don Juan a retrouvé sa verdeur ; il chasse, il chevauche à travers monts et plaines ; il met sur le flanc son maître d'armes qu'il provoque à l'assaut chaque matin. Et les femmes

recommencent à tourner autour de lui. Céphise, la gouvernante d'Inès, lui jette des œillades passionnées. Inès est de plus en plus émue. A l'étonnement, à l'admiration, un sentiment indéfinissable a succédé, dont elle ne se rend pas compte... Fabien, son fiancé, lui est devenu indifférent. Mais que don Juan élève la voix, qu'il la regarde ; elle rougit... Elle va cueillir les plus belles roses du jardin et les lui offre, toute tremblante. Il les prend de ses mains, et sous prétexte de lui enseigner l'art d'en former un bouquet, il lui adresse des compliments délicats... Inès, éperdue, l'écoute. Elle l'écoute encore, lorsque abondamment il défend contre sa mère Isabelle les droits imprescriptibles de l'amour. (Mon Dieu, que ce don Juan est un grand bavard !)

Hélas! si quelque vierge au simple et franc baiser
M'eût jamais dit : « Je veux ce que ton cœur espère.
« Je ne crains ni le ciel, ni les lois, ni mon père,
« Je veux me fondre en toi, je suis tienne, sois mien »,
J'eusse été pur comme elle...

Ces paroles révèlent à Inès l'état de son cœur. Elle aime don Juan; elle n'en saurait douter. L'aveu lui échappe au cours d'une scène vraiment belle, et qui eût produit beaucoup d'effet si elle avait été interprétée dans un mouvement plus rapide. Demeuré seul avec la jeune fille, il l'interroge paternellement ; et peu à peu il s'échauffe ; la puissance de séduction qui rayonne de lui, agit à son insu. Il lit des vers amoureux, commente l'ode à Chloé d'Horace ; il prononce des mots troublants ; il soupire une chanson que cette blanche agnelle d'Inès n'a pas encore entendue... Il lui parle de Fabien.

— Si vous étiez Fabien, que me diriez-vous ? demande-t-elle...

Se ressouvenant de son ancien métier, il pousse à la pudique vierge une de ces déclarations brûlantes auxquelles il dut jadis ses succès, la même qui consomma la chute d'Elvire :

> Et nous ne serons plus qu'un seul être éperdu
> De joie et par l'extase à jamais confondu,
> Et je serai toi-même, et tu seras moi-même.
> Dis, Inès, le veux-tu? Je t'aime.

— Je vous aime ! s'écrie Inès !...

Don Juan se réveille comme d'un songe... Est-ce possible? Sans le vouloir, en se jouant, il a pris cette enfant, la fille d'un ami, un être d'innocence qui s'imposait entre tous à son respect. Il recule épouvanté!... Il s'efforce de détruire le mal qu'il a fait, d'arracher l'aiguillon qu'il vient d'enfoncer dans ce cœur trop candide. Il s'accuse devant elle, il implore son pardon, il étale les misères et les fautes de sa vie ; et plus il se noircit, plus il exalte l'imagination d'Inès ; plus il cherche à l'éloigner, et plus il l'attire. A la passion qu'elle ressent se joint une immense soif de dévouement, de sacrifice. Elle l'adorait; maintenant elle le plaint. Elle se jure de le sauver, de lui donner le bonheur... A ce moment, Fabien surgit ; il voit couler les larmes de sa fiancée; il les attribue à quelque lâche attentat du séducteur. Il l'insulte, le provoque. Don Juan, subitement redevenu jeune, relève avec orgueil ce défi ; les deux rivaux vont vider leur querelle sur le terrain...

Toute cette fin d'acte présente une réelle beauté. La situation est neuve, émouvante, largement développée. C'est du magnifique théâtre. Et pourtant... J'ai peur que la scène, superbe en soi, qui met aux prises Inès et don Juan, ne repose sur une petite erreur de psychologie. Regardons-y d'un peu près.

Don Juan se montre confondu de l'amour de la jeune fille. Mais ce secret, comment ne l'avait-il pas deviné? Les hommes de son espèce ont un sixième sens infaillible, grâce auquel ils lisent dans la femme ainsi que dans un livre ouvert; ce qui s'y passe, à leur endroit, ils le « subodorent », si l'on peut dire; la sympathie qu'on leur témoignera, les faveurs qui leur seront accordées, sur tout cela, ils ne se trompent point; un sûr instinct leur fait discerner les premiers balbutiements de l'amour. Et don Juan n'a rien compris! L'agitation d'Inès, sa ferveur, le frémissement de sa pudeur troublée, l'expression extasiée de ses yeux, son naïf enthousiasme, son empressement à le servir ne lui ont rien révélé! C'est bien la peine d'avoir derrière soi *mille e tre* victimes et quarante ans d'expérience amoureuse!... Le grand étonnement qu'il affecte nous cause une sorte de gêne : nous sentons que c'est là un « moyen dramatique » conventionnel. Mieux eût valu, je pense, nous montrer le séducteur à demi conscient, détestant la passion qu'il inspire à Inès, et néanmoins l'encourageant par habitude, par un vieux reste de perversité, et aussi par coquetterie, pour éprouver une dernière fois son pouvoir fascinateur.

Cette impression d'insincérité pèse sur le reste du drame. Don Juan, qui aurait pu tuer son adversaire, s'est contenté de le désarmer (il est invincible, comme il est irrésistible, par définition). Il se fait un ami de Fabien; enfin éclairé par l'injustice de ses soupçons, le jeune homme ne doute plus de la vertu d'Inès. Reste à convaincre le père, don José, dont la défiance est éveillée — et pour cause, à l'égard de son cousin; il craint que le misérable n'ait suborné sa fille, après tant d'autres; il prétend le contraindre à l'épouser. Ce ma-

riage se pourrait conclure, puisque la mort d'Elvire a libéré don Juan. Celui-ci n'aurait qu'à tendre les bras au printemps qui passe. Mais il réfléchit...

Il est aimé... Amour bien incertain, bien fragile, amour d'avril pour décembre. Il redoute les pièges où tombent les vieux époux : la lassitude de la trop jeune femme et son infidélité... Mais quel blasphème a-t-il proféré? Il vient, en pensée, de salir Inès. Un flot d'amer dégoût lui monte à la gorge :

> Aimer, c'est croire ; non, je n'aime plus vraiment;
> Je ne sais pas aimer et c'est mon châtiment.

Alors sa résolution est prise. Il s'épargnera les ignominieuses déchéances de la sénilité; il n'aura pas la honteuse faiblesse de se survivre : il ira au-devant du trépas libérateur... Dans un vaste monologue de couleur shakespearienne, il pèse les motifs de sa détermination ; il appelle fermement la Mort ; il dit adieu à son valet Catalinon — ou Sganarelle — compagnon des jours heureux ; sur le front de son humble adoratrice Céphise il dépose un baiser — le dernier baiser de don Juan. Puis il vide d'un trait le petit flacon qui contient la délivrance, le poison d'Hernani, de Ruy Blas; il expire, ayant uni les mains de Fabien et d'Inès.

> ... Triste flamme, éteins-toi...

Ce dénouement a de la noblessse. L'art de Mounet-Sully, la royauté de son attitude, de son geste, la fierté de son verbe tout-puissant lui communiquent une tragique ampleur. S'il manque un peu d'originalité, s'il contient trop de réminiscences de théâtre romantique, les auteurs ont pallié ce défaut par une trouvaille.

Au moment où don Juan se dispose à mourir, il em-

brasse d'un regard sa vie passée; il évoque l'ombre des femmes qui l'aimèrent et n'aimèrent que lui. Sur toutes, il a mis son empreinte, et cette empreinte est éternelle; rien ne la peut effacer. Inès elle-même, il ne l'a pas possédée, et cependant, comme les autres, elle gardera son image à jamais :

Elle aura des enfants qui me ressembleront.

Ce vers, où l'orgueil de don Juan se redresse et resplendit, exprime une idée profonde. Il résume, en un raccourci vigoureux, son caractère. Ce que poursuit don Juan, c'est la conquête, plutôt que l'amour; ce qu'il recherche, c'est la volupté de la victoire plutôt que la jouissance du butin conquis. L'obstacle l'excite, l'irrite. Il veut vaincre. Chaque maîtresse nouvelle est une ville à emporter d'assaut. La ville rendue n'a plus de prix pour lui; il s'en détourne; il dirige vers un autre but sa fureur guerrière. Or Inès appartient au conquérant, elle s'est livrée; il a préféré ne pas moissonner cette fleur qui s'offrait, mais il pouvait la cueillir. Cette suprême bataille, il l'a gagnée. Sa monstrueuse fatuité est satisfaite... Ainsi MM. Mounet-Sully et Barbier, après avoir, durant un acte et demi, travesti leur héros, au point de le rendre méconnaissable, lui restituent à la fin sa physionomie... Il n'était que temps!...

On voit par où pèche l'ouvrage; il abonde en de copieux développements oratoires que les auteurs devraient alléger; le dessein en est un peu flou, l'allure un peu molle. Pourtant, il renferme de rares beautés et deux ou trois passages tout à fait supérieurs; un souffle généreux l'anime; il est écrit dans une langue loyale et saine, qui ne s'élève point au sublime, mais sonne clair, avec des vers frappés en médailles, selon la tradi-

tion classique. Dans l'ensemble, spectacle intéressant, d'une haute moralité. Et ce n'est pas un médiocre régal que de voir Mounet-Sully interpréter un rôle forgé par lui-même.

G. TRARIEUX ET P.-H. LOYSON

Odéon : *L'Otage*, pièce en trois actes par M. Gabriel Trarieux.

Théatre-Antoine : *Les Ames Ennemies*, pièce en trois actes de M. P. Hyacinthe Loyson.

Ce sujet était « dans l'air ». MM. Gabriel Trarieux et Paul-Hyacinthe Loyson ont étudié les divisions nées du conflit religieux, les désordres, les haines, les douleurs, les drames qui en résultent. Et la matière n'est pas épuisée... D'autres hommes de théâtre s'en inspireront. C'est le commencement d'une série. Peut-être nous donnera-t-elle des œuvres plus parfaites, non des œuvres plus sincères, animées de plus de bonne foi, d'une plus grande pitié, d'un plus généreux désir de raison et de justice. Il n'y a pas entre l'*Otage* et les *Ames Ennemies* une aussi étroite similitude qu'on l'avait prétendu ; les auteurs auraient pu faire jouer leurs pièces tranquillement, sans se livrer à un steeple-chase vertigineux. Elles sont fondées sur une situa-

tion commune : l'antagonisme du père et de la mère devant l'éducation de l'enfant. Mais là s'arrête l'analogie. Les cas psychologiques et les moyens d'expression, les événements et l'atmosphère morale ne s'y confondent point. Ce sont bien deux œuvres différentes. Et le curieux est justement d'examiner de quelle façon le problème est posé, — je ne dis pas résolu, — dans l'une et dans l'autre...

L'*Otage* met en lutte M. et Mme Santeuil... M. Santeuil est un haut fonctionnaire de la République, un préfet qui a suivi normalement sa voie et s'est imprégné des convictions successives qu'il fallait afficher pour y réussir. Ce n'est pas un violent ni un sectaire ; il ne se résout à l'être que lorsqu'il le faut absolument, sous l'aiguillon de la politique. Son histoire est celle d'un grand nombre de Français. M. Gabriel Trarieux, — et nous devons l'en louer, — a essayé d'établir un type répondant à la moyenne. Les Santeuil abondent dans toutes les catégories sociales. Santeuil, c'est « l'ambitieux opportuniste ». Au début, il a recherché un mariage avantageux qui lui servît de tremplin. Sa femme Cécile lui a apporté une dot rondelette et de belles relations ; elle était catholique d'éducation et de sentiment. Mais alors, ceci ne le gênait point ; il a accepté la bénédiction du prêtre ; promis d'élever ses enfants selon la foi chrétienne... Des années ont passé... Le préfet Santeuil, évoluant avec les circonstances, ne pratique plus la neutralité en fait de religion ; il s'associe aux actes du pouvoir, il exécute la loi ; et comme il arrive toujours quand on est dans la bataille, il s'y passionne. Il devient militant, presque agressif. Cécile n'a pas suivi la marche en avant de son

époux, au contraire ; elle s'attache d'autant plus à l'Église qu'elle la sent menacée, et lui montre d'autant plus de fidélité qu'elle voudrait atténuer, par cet excès de zèle, les coups qui lui sont portés sous ses yeux. Peu à peu, l'intimité, le bonheur du ménage s'altèrent ; un lent, profond, irrémédiable désaccord s'y introduit... Les choses en sont là au lever du rideau. L'orage couve ; il suffit d'une occasion pour qu'il éclate.

Et voici l'occasion : M. et Mme Santeuil ont une fille, Véronique, qui arrive à l'âge de la première communion. Cécile l'a préparée à recevoir ce sacrement, sans en aviser son mari. (Il est assez étrange qu'un homme si attentif, si intelligent, si instruit des dispositions hostiles qu'on lui témoigne, ait pu se laisser surprendre par une semblable éventualité et ne l'ait pas prévue). Santeuil apprend donc inopinément que dans quelques jours Véronique vêtira le voile des communiantes. Le clergé est complice ; il imprimera à la cérémonie une solennité particulière. Et les journaux de droite et de gauche ne manqueront pas d'en rendre compte avec les commentaires que vous imaginez : la conduite du préfet sera couverte d'opprobre ou — ce qui est pis, — perfidement exaltée. Et cette manière de scandale le privera de l'avancement auquel il aspire : la place de gouverneur général de l'Algérie que le ministre songe à lui offrir... Telles sont les dispositions du mari et de la femme, quand ils croisent le fer au premier acte. La scène est vigoureuse. Chacun y dit ce qu'il a à dire. Cécile se cantonne fermement sur un terrain à son point de vue inexpugnable.

« Tu as promis de me laisser élever notre enfant dans la religion. Tu n'as pas le droit de violer ce pacte... »

Santeuil est assez embarrassé. Il invoque des arguments d'ordre philosophique : « Je veux faire de ma fille un être libre. J'estime qu'à notre époque, l'intelligence et le cœur suffisent pour organiser une vie, la nourrir de joie et de force ». Mais pressé par Cécile, qui le ramène aux termes de son engagement formel, il plaide les circonstances atténuantes, il s'analyse et se définit :

« Je suis entré dans la politique. Pourquoi ? Pour t'assurer une vie brillante. Et puis, quand on exerce un métier, il faut se plier à ses exigences. Je n'avais pas prévu que la politique allait être transformée, dominée par la question religieuse, que je serais bouleversé par une vaste crise sociale, qui fut une crise morale, et que nous devrions choisir entre deux camps irréductibles ».

Vous discernez la qualité d'âme de Santeuil. Ce n'est point un tyran, et sans ses galons et les intérêts de son ambition, qui le gênent, il se montrerait tolérant et doux, il l'avoue ingénument : « Si je cédais, je deviendrais la risée de la ville, de la France entière ; mon avenir serait brisé. » Finalement, il propose une transaction. On ne renoncera pas à la cérémonie, on y sursoira .. Véronique plus tard se décidera d'elle-même, en toute liberté. Mais Cécile n'accepte pas la combinaison ; elle est liée par un vœu, fait pendant une grave maladie de l'enfant... Plutôt que d'y manquer, elle préfère quitter le foyer conjugal... Elle s'éloigne, emmenant Véronique. La rupture est accomplie.

Cet acte clair, rapide, a le mérite de poser nettement les caractères. Au couple des époux désunis, s'oppose le couple Merle. Le député Merle, ancien communard assagi, membre influent de la majorité, se proclame le

protecteur de Santeuil; c'est lui qui a « négocié » le gouvernement général de l'Algérie; aussi blêmit-il de rage lorsqu'il voit, par l'entêtement de Cécile, cette superbe proie lui échapper. Sa femme Juliette diffère de Mme Santeuil en ce qu'elle n'a pas de principes religieux : elle lui ressemble en ce qu'elle a de la vertu. Tout à l'heure elle se refusera, bien qu'elle l'aime au fond, à Santeuil qui cherche une consolatrice. Et ceci, dans l'intention de l'auteur, — du moins je le présume, — indique que le scrupule et la délicatesse morale peuvent être indépendants de la religiosité...

L'ouvrage renferme au second acte une scène remarquable et furieusement applaudie : la « scène du cardinal ». Mgr Gaufrès, ami et confesseur de Cécile, s'entremet en faveur d'un rapprochement. Il arrive, prudent et fin négociateur, chez le préfet. J'ai souvent querellé M. de Max, mais je reconnais qu'ici il est admirable. Nul n'excelle comme lui à modeler le relief extérieur d'un personnage, à rendre sensibles les passions qui le dévorent ardemment et sourdement. Il est fait pour incarner les moines convulsés et fanatiques (rappelez-vous sa création de Ximenès dans la *Sorcière* de Sardou) et d'une façon générale, les gens d'Eglise. Le cardinal Gaufrès n'est nullement un inquisiteur; c'est un prélat onctueux, clairvoyant, rompu aux affaires, dissimulant sous sa débilité physique une volonté tenace. Et tout cela se devine, rien qu'à voir l'acteur, courbé dans sa robe rouge, appuyé sur le bras d'un petit clerc. Son entrée est étonnante de vérité pittoresque. Il s'assied d'un air accablé. Il parle, il s'anime progressivement, mais sans jamais cesser d'être maître de soi-même. Sa voix profonde scande et nuance les mots; il est plein d'astuce, de franchise apparente et de pensée.

— Je vous apporte le rameau d'olivier ; vous demandiez un délai pour la première communion de Véronique ; j'ai obtenu de votre femme qu'il vous fût accordé. Deux ans, si vous le désirez, trois ans même...

Et comme Santeuil manifeste quelque surprise et quelque méfiance à ce discours, le cardinal, avec des phrases habiles et mesurées, lui dévoile les secrets motifs de sa mansuétude :

« Vous êtes appelé à un poste où vous serez utile et puissant ; quelque chose de cette haute influence rayonnera sur votre femme. Elle peut faire du bien. Sa vraie place est à vos côtés. Nous tenons moins aux richesses qu'aux amis simplement dévoués... Et qui sait si votre point de vue ne changera pas, dans ce beau pays où le catholicisme est une arme en face du péril musulman ? »

Santeuil ne laisse aucun espoir au prélat sur l'éventualité de sa conversion, mais il accepte de tenter l'essai d'une réconciliation loyale. Cécile réintègre le foyer. Si elle y ramenait un peu d'indulgence et de tendresse, peut-être, ayant trois ans de paix assurée, reconquerrait-elle le bonheur. Mais non, elle est implacable, elle tend une main glacée à l'époux qui lui souhaite timidement la bienvenue.

— Je n'oublierai cette journée, déclare-t-elle, que lorsque vous aurez tenu votre promesse.

La guerre se rallume, les paroles blessantes jaillissent :

— Bigote !

— Ambitieux !

Tous deux se rendent justice. Ils ne valent pas beaucoup mieux l'un que l'autre, étant incapables d'un effort d'amour et de bonté. En somme, ils n'ont pas bougé ;

ils restent tels que nous les avons vus d'abord. C'est un des défauts du drame de M. Trarieux que cette immobilité des personnages. Ils sont figés, de la première à la dernière scène, dans le même geste de combat...

Le troisième acte ne modifie pas sensiblement leur physionomie. Le nouveau gouverneur habite son palais d'Alger, qui lui est aussi triste que les préfectures de France. Dans un joli décor à la Benjamin Constant, nous le retrouvons vieilli avant l'âge, soucieux, ravagé. Il reçoit maussadement l'hommage des députations indigènes (cet épisode présente un sens symbolique qui aurait dû être indiqué plus clairement) ; sa pensée est ailleurs ; elle flotte autour du lit où agonise la faible Véronique. L'enfant est perdue ; la science impuissante l'abandonne ; la religion la soutient tout à la fois et la tue en lui montrant au delà de la mort les félicités célestes. Un célèbre docteur, appelé en consultation, prévient le père :

« Il faut vouloir vivre ; votre fille veut mourir ; arrachez-la à ces prières débilitantes, à ces odeurs d'encens. »

Le malheureux Santeuil hésite. Il n'a plus la bouillante ardeur que nous lui avons connue ; ce subit affaissement de sa volonté ne nous est guère expliqué : on nous met devant le fait accompli. On nous montre un homme à terre, vaincu, proclamant la faillite de sa raison. Tout lui manque. Tout s'est écroulé. Il rêvait de pénétrer ce peuple qu'il avait pour mission de pacifier et de séduire : « Entre ces moricauds et nous, j'ai retrouvé le même abîme d'incompréhension qu'entre Cécile et moi. » Et il adresse à sa femme une prière fervente. Si elle l'exige, il quittera sa carrière, il renoncera

à la politique ; il la supplie de restituer à Véronique l'appétit de la vie terrestre, en l'enlevant aux extases de la vie mystique. Il est bien tard. Il eût fallu s'en aviser plus tôt et prendre à temps des mesures radicales. Au reste, Mme Santeuil n'en a nulle envie. Elle aspire au cloître, elle aussi ; elle n'abaisse même pas un regard de commisération sur l'époux humilié. Il renonce à toucher ce cœur de pierre.

« Je désarme, tu l'emportes. Nous sommes deux misérables, gouvernés par des forces qui nous séparent, deux moitiés de patrie qui ne peuvent se rejoindre, deux victimes ! »

Est-ce la conclusion de M. Trarieux ? Conclusion pessimiste et négative, enveloppée de trop d'imprécision. Le public, que le ferme dessin des deux premiers actes avait captivé, a été déconcerté par ce dénouement amorphe. Malgré tout, l'œuvre de M. Trarieux n'est pas indifférente ; elle est écrite sobrement, dans une langue saine, d'où sont exclus les faciles effets oratoires. La rhétorique était à craindre, en un pareil débat. L'auteur s'en est abstenu, et je ne puis dire combien je lui sais gré de cette agréable continence.

La pièce, montée avec soin (jamais on ne se fût douté qu'il s'agît là d'une représentation improvisée), est jouée dans un bon mouvement par M. Desjardins, énergique et « tendu » comme de coutume, par M. Bernard (rôle du député Merle), un des meilleurs financiers que nous possédions ; par Mlle Dux, comédienne très sûre, plus sympathique que son personnage, et qui est l'interprète née des épouses et des mères ; elle a — comment dirai-je? — l'air « honnête femme »... Sur M. de Max, je n'ai rien à ajouter, je crois l'avoir loué suffisamment. Et quant à Mlle Van Doren, malgré l'origina-

lité de son talent, elle n'a pu tirer grand'chose de Juliette Merle, figure effacée et sans relief.

Passons aux *Ames ennemies*. L'œuvre de M. Paul-Hyacinthe Loyson est inférieure et supérieure à celle de M. Trarieux ; moins adroitement coupée, verbeuse, surchargée de détails parasites, lourde et lente, — mais plus éloquente, plus substantielle, plus riche en psychologie, plus tragique. Elle ne mérite pas le reproche que j'adressais à l'*Otage*. Les protagonistes y évoluent ; nous assistons aux variations de leurs sentiments ; aux développements successifs de leurs idées. Cette progression éveille et tient en haleine l'intérêt. Enfin, dans la pièce de M. Trarieux, il n'y avait que deux adversaires : la femme et le mari ; ils se battaient autour d'une enfant, dont on entendait parler toujours et que l'on n'apercevait point. M. Loison fait intervenir la « victime », il lui donne le rôle capital, et lui prête une physionomie émouvante ; nous pouvons suivre sur ses traits le ravage des maux qu'elle endure ; la voyant souffrir, nous comprenons mieux pourquoi et ce dont elle souffre...

Le point de départ est un peu naïf... Daniel Servan est allé opérer des fouilles en pays lointain. Il a découvert au fond d'une caverne le squelette du pithécanthrope, l'ancêtre, l'intermédiaire de la brute à l'homme, le fauve darwinien, « dont les bras velus se sont étirés vers l'avenir ». Ces débris, qu'il rapporte pieusement, afin de les exhiber à l'univers, le confirment dans ses opinions matérialistes. M. Loyson a voulu que son héros eût des raisons personnelles et palpables d'être athée. Etait-ce bien nécessaire ? Ce pithécanthrope, emballé, puis déballé, enfermé dans une armoire, sans

cesse invoqué, désigné du doigt, mais invisible, domine la pièce, écrase les personnages, accapare l'attention. Ce pithécanthrope est ridicule. Ou bien, alors, il fallait nous le montrer! N'insistons pas. Admettons le postulat du pithécanthrope. Daniel Servan regagne, après deux ans d'absence, le logis familial. Il y retrouve sa femme Madeleine, sa fille Florence qui se précipitent dans ses bras. Car elles l'aiment. A la bonne heure! Madeleine n'a pas la glaciale impassibilité de Mme Santeuil. Elle chérit son époux, elle est fière de ses travaux, de sa réputation, des félicitations qui lui arrivent de tous les points du globe, de la chaire du Collège de France, où l'appelle l'admiration de ses pairs :

« Ta gloire est immaculée, parce qu'elle est juste... Tu es un amour d'homme. On te mangerait de baisers. »

Florence, une adorable fillette de seize ans, est également affectueuse, expansive, enthousiaste. Daniel a tout pour être heureux. Or, voici qu'un point noir apparaît à l'horizon. On lui révèle que, durant son absence, un prêtre est venu s'installer chez lui, transformant son cabinet de travail en oratoire, catéchisant l'esprit malléable de Florence. Un gant de filoselle noire, oublié dans un angle du bureau, atteste le passage de l'abbé Godule. Et Daniel Servan fronce le sourcil ; sa mauvaise humeur se tourne en colère quand Florence apparaît, le cierge en main, sous le voile des « filles de Marie ». Il s'écrie : « Qu'on lui ôte cette robe! » Et Florence est consternée, car elle ne conçoit pas les motifs de la fureur paternelle. Et Madeleine lève sur son mari des yeux navrés, car elle est catholique convaincue et pratiquante. Et la mère de Madeleine, la belle-mère de Daniel, le foudroie d'un

regard haineux, car elle est Bretonne et fanatique et considère en son gendre l'ennemi de Dieu. Dès lors, la guerre est déclarée. Le drame commence.

Si Daniel s'armait de patience et de sagesse, s'il prenait par la persuasion ces femmes qui l'idolâtrent, s'il opposait son prestige et son autorité de savant à l'influence de l'abbé Godule, il aurait de grandes chances d'être victorieux. Mais il brusque les gens et les choses, il crie, il tempête. C'est un fou. A l'idée que Florence suivra, un prochain dimanche, la procession de Saint-Étienne-du-Mont, il voit rouge. Il mande impérieusement près de lui l'innocente jeune fille, il l'interroge, feuillette ses cahiers de classe, prétend démolir en une minute l'édifice d'une éducation chrétienne, lacère le paroissien, s'assoit sur le catéchisme, place entre les mains de l'enfant une statuette de Bouddha et l'incite à la briser, éveillant en elle, par la provocation de ses discours, le brûlant délire de Polyeucte. (Il veut s'assurer de l'exaltation de la fillette.)... Son indignation, que ce geste surexcite, n'a plus de bornes ; elle se répand en invectives, en menaces, en copieux avertissements :

« Ce que je vais faire, combien de pères y rêvent tout bas ! Tous, tous des lâches ! Ils embrassent leurs femmes sous l'œil du prêtre. Cela me dégoûte. Ce divorce d'âme est une plaie. Ce que j'ai déterré là-bas, c'est ma conscience. Advienne que pourra ! »

Il adviendra que Florence, tiraillée entre des affirmations contradictoires, déchirée par les mains acharnées à la saisir, saignera, en attendant qu'elle meure. Une fascination instinctive l'attire vers son père ; elle boit avidement ses paroles, elle se réveille la nuit pour lire ses livres. Aussitôt, la mère se dresse et se met en

travers de cette affection naissante; elle appelle à la rescousse l'abbé Godule. Et nous avons, au troisième acte, la grande scène attendue, où le chef de famille et l'homme de Dieu échangent leurs plaidoyers. Leurs arguments ne sont pas très neufs, mais l'auteur les range en bel ordre et les accommode dans un beau style, nombreux et fort.

— Je ne tolérerai jamais que vous usurpiez la direction de ma maison, dit Daniel. Ma fille va vous trouver le mardi, pour son instruction religieuse. Je prétends, le même jour, avoir d'elle le récit circonstancié de votre entretien, et réfuter, s'il y a lieu, vos théories.

— Y pensez-vous, riposte l'abbé. Troubler l'esprit de cette petite ! L'obliger à réfléchir ! Elle n'a pas dix-sept ans...

— Vous fuyez la discussion, ricane Daniel.

— Je l'accepte, riposte l'abbé, piqué au vif. L'Église ne se trompe jamais.

— La science est plus humble; elle reconnaît et répare ses erreurs.

— Quand votre fille, au jour des épreuves inévitables, vous demandera pourquoi elle est au monde, vous lui montrerez vos mains vides..., etc.

Le prêtre congédié s'en va, mais il entraîne la mère. C'est sa vengeance. Et l'aimable Florence, ne sachant lequel écouter des deux êtres à qui elle doit la vie, s'écroule évanouie... C'est un moyen classique de se tirer d'embarras.

Le dernier acte est tout entier rempli de son agonie. Cet acte était le plus faible chez M. Trarieux : chez M. Loyson, il est le meilleur, soulevé d'un large souffle, empreint d'une réelle grandeur. A l'encontre du préfet Santeuil qui tourne court, le philosophe Daniel Servan

va jusqu'au bout de son caractère; il ne se dément pas, il a le courage de demeurer logique avec lui-même. Affreux courage! Non seulement il résiste aux supplications de sa femme affolée, qui le supplie d'unir ses prières aux siennes pour obtenir de Dieu le salut de l'enfant, mais quand Florence le conjure de lui révéler l'instant proche de sa mort, il le lui dit, supposant que cette âme stoïque est désormais suffisamment virilisée par ses leçons. Minute poignante! Florence, transfigurée, avec dans les prunelles la calme et sublime certitude de la vérité, annonce à ses parents crucifiés qu'elle a perdu la foi, et elle les adjure d'oublier leurs querelles, de se pardonner, de s'unir, de s'aimer; ses mains tremblantes rapprochent leurs deux fronts courbés; elle les oblige à mêler leurs larmes. C'est au moment où elle cesse d'être chrétienne, qu'elle s'inspire de la divine charité du Christ... Cette scène est superbe. Les spectateurs de la première représentation l'ont écoutée d'une oreille distraite, quasi malveillante. Visiblement, le ton de la pièce, et peut-être la personnalité de l'écrivain, leur étaient antipathiques. N'importe! L'œuvre est de quelqu'un. Ses défauts, ses maladresses sont compensés par de rares et nobles qualités. Dans ces quatre actes touffus, il y a partout de l'âme. Ils irritent à de certains endroits, ils suscitent l'objection; ils sont exempts de vulgarité et de bassesse. On est souvent tenté de résister à l'auteur; on ne peut se défendre de l'estimer.

Parmi les personnages du second plan, il en est un assez curieux, et d'une observation assez juste; le père de Daniel, un bon vieillard, conciliant, affable, qui voudrait voir tout le monde satisfait et raccommoder le grand Turc avec la République de Venise. Il trottine,

de-ci de-là, il va de l'un à l'autre, souriant dans sa barbe de neige, roulant des yeux tendres...

« Pourquoi se disputer, quand il est si facile de se mettre d'accord ? A supposer que Dieu n'existe pas, c'est une hypothèse si commode et qui arrange si bien les choses ! Ne la détruisons pas. Toi, époux et père, qui tiens dans tes mains la vérité, ferme le poing ; ne l'ouvre jamais ; laisse aux hommes, laisse surtout aux femmes leurs illusions. »

Le type est joliment modelé ; il agace un peu à cause de ses perpétuels sautillements. L'interprétation de M. Armand Bour (que nous avons eu le plaisir de retrouver) exagère cette allure, qui aurait plutôt besoin d'être modérée.

Dans l'ensemble, l'ouvrage est bien défendu par la troupe de Gémier. M. Janvier traduit en perfection les bouillonnements de Daniel Servan ; tout le sert dans ce rôle, jusqu'à sa mine ennuyeuse et renfrognée. Mme Jane Even, sous les traits de la vieille Bretonne mystique et têtue, se montre, comme à l'ordinaire, excellente actrice. Mlle Kalff est une exquise Florence. Mlle Moréno, harmonieuse, élégante, — presque trop coquette pour une mère et une épouse si douloureuse, — joue intelligemment le personnage de Madeleine ; elle ne le vit pas. Elle nous a intéressés, elle ne nous a pas émus.

PIERRE WOLFF

VAUDEVILLE : *Le Ruisseau,* pièce en trois actes.

La nouvelle pièce de Pierre Wolff a obtenu le plus vif succès auprès de l'auditoire de la répétition générale et de la première représentation. Je pense que cet accueil sera ratifié par la masse du public. L'ouvrage possède quelques-unes des qualités qui le séduisent invinciblement : l'émotion douce, le charme, l'optimisme, tout cela relevé par une pointe d'observation amusante et pittoresque. La foule applaudira le *Ruisseau*, comme elle a applaudi le *Secret de Polichinelle*, et pour les mêmes raisons. Son goût va, en ce moment, ou aux drames haletants et brutaux, ou aux comédies attendries et souriantes... La vogue durable du *Voleur* et de *Josette* en est une preuve. Le *Ruisseau* plaira pareillement. J'y ai pris grand plaisir. Toutefois, en réfléchissant, quelques objections me sont venues à l'esprit, et sur le dessein de l'auteur, et sur la manière dont il l'a

exécuté. Elles surgiront d'elles-mêmes, à mesure que j'exposerai les détails de l'histoire qu'il nous a si aimablement contée.

Le peintre Paul Bréhant est un de nos portraitistes à la mode. Les femmes du monde se disputent l'honneur et la gloire de poser devant lui L'une d'elles, Madeleine Granval, est devenue sa maîtresse. Paul attache à cette liaison une importance sentimentale ; il demande à l'amour autre chose que la satisfaction d'un caprice; il est par nature (retenez bien ceci) sérieux, fidèle, voire un peu candide. Il s'irrite quand son jeune frère Lucien, qui comprend de tout autre façon ces sortes d'affaires, lui explique que l'amour le meilleur, le seul dont on n'éprouve point de mécompte, est, comme le voulaient les philosophes de l'école de Chamfort, « l'échange de deux fantaisies et le contact de deux épidermes ». Il croit aimer Mme Granval; il croit être aimé d'elle. Cette dernière illusion est dissipée par les bavardages d'un clubman snob et futile, un certain Devilliers, mari d'une femme adorable qu'il trompe par forfanterie et par dilettantisme avec une grue de café-concert. Vous voyez le personnage. Devilliers a aperçu, au fond d'un coupé, Madeleine Granval blottie contre un de leurs amis communs, Briet, et l'embrassant à pleines lèvres. Il dénonce cette trahison à Paul Bréhant. Celui-ci interroge Madeleine, accourue à leur rendez-vous quotidien. Et comme il est à prévoir, elle proteste, elle nie éperdument. Jamais elle ne fut plus câline ; ses yeux sont pleins de reproches et de voluptueuses promesses, ils respirent l'innocence. Mais tandis que, dans la chambre à côté, elle attend l'amant indécis et troublé, arrive son complice présumé, Briet, qui vient faire à Paul la commande d'un tableau. Et Paul adroi-

tement excite la fatuité de l'homme du monde pour l'amener à l'aveu qui dissipera ses doutes...

— Vous devriez prendre vos précautions, mon cher, lorsque vous êtes en bonne fortune...

Briet feint de ne pas comprendre; puis, l'autre insistant et précisant, il perd contenance, il sourit.

— Et voilà longtemps que vous êtes heureux?

— Quatre jours!

Paul se contient à grand'peine. C'est moins au séducteur qu'il en veut qu'à la traîtresse. Briet parti, se retrouvant avec elle, il éprouve une amère satisfaction à lui tendre un piège, à savourer ses mensonges. (Est-ce bien l'attitude d'un amant épris, et conçoit-on qu'il ne cède pas, en semblable occurrence, à un premier accès de jalousie furieuse?... Enfin, j'admets que le dégoût étouffe en lui la colère.) Il refuse d'écouter aucune explication. Il repousse la maîtresse hypocrite et perfide. Il la chasse... Ainsi s'achève l'acte d'exposition, assez sommaire, avouons-le, très théâtral au sens artificiel du terme. Jusque-là le spectateur se réservait, cherchant avec curiosité où l'on prétendait le conduire avec toutes ces habiletés et ces précautions. C'est le second acte, et dans cet acte, une scène qui a déchaîné son enthousiasme.

Il se déroule à l'intérieur d'un bar montmartrois. Vous connaissez ce genre d'établissements; ils pullulent aux environs de la place Pigalle et de la place Blanche; ce sont des lieux de mélancolie et de joie. La joie est extérieure et la tristesse est profonde. Les filles du quartier, en quête d'un louis ou d'une pièce de cent sous, ou simplement, hélas! si l'heure s'avance, d'un morceau de pain, s'y assemblent, circulent, entrent, sortent, frôlent les consommateurs, se font offrir des

bocks et des cigarettes, engagent des pourparlers qui n'aboutissent pas toujours au gré de leurs vœux, car la plupart de ces malheureuses ne sont guère affriolantes.

Le décor est d'une remarquable exactitude, la mise en scène réglée avec une vérité et un mouvement où l'on apprécie l'ingéniosité de M. Porel... Le velours rouge des banquettes, le blanc un peu sali des murs, l'atmosphère empuantie, chargée d'odeurs de tabac et de choucroute, le va-et-vient affolé des garçons, le débraillé des noceurs à demi « pafs », le chapeau sur l'oreille, le plastron fatigué, le regard vague, la langue pâteuse, parlant haut, gesticulant; le caquetage de volière de ces dames dominé par le rythme de la *Matchiche* ou de la *Petite Tonkinoise* que racle et tape un quator de faux tziganes, toutes ces choses grouillent et vivent. On ne peut souhaiter une imitation plus expressive et plus juste de la réalité. Parmi tant de silhouettes croquées au vol, il en est une de particulièrement originale... M. Pierre Wolff a vu ce modèle et l'a reproduit spirituellement...

Il a des cheveux gris, les joues colorées, un air de bienveillance et de politesse répandu sur son visage. On l'appelle « Monsieur Édouard ». Régulièrement, il s'installe à une petite table de café, — toujours la même, — il grignote une tranche de viande froide, fume un cigare et contemple le tourbillonnement des soupeurs et des soupeuses. Il a eu des infortunes, il a été trahi par sa femme; et il a conçu une sympathie incroyable pour celles qui, appartenant à tout le monde, ne trompent personne. Il est leur frère par la pitié; il les secourt, dans la mesure où il le peut, et se laisse chiper les quarante sous nécessaires au loyer de la mi-

sérable chambre d'hôtel... Il est indulgent... Il comprend tout. On peut tout lui dire.

Une telle commisération envers les prostituées n'est pas la charité évangélique, le désir de réparation peint par Tolstoï dans son plus beau roman. L'auteur du *Ruisseau* indique finement cette nuance. Son « Monsieur Édouard » ne tolstoïse point, il ne pense pas remplir une mission sociale ni s'acquitter d'un devoir humain; il obéit à une sorte d'instinct où il entre de la bonté, mais aussi, n'en doutez pas, de la veulerie, du relâchement moral, un inconscient appétit de vice. « Monsieur Édouard » est à l'aise, il se dilate dans les vapeurs du lupanar; il aime l'odeur du fard, l'excitation fugitive des chairs solliciteuses et complaisantes, la familiarité des propos de basse galanterie. Il se réchauffe sur ce fumier. Confessons-le : ce personnage, qui a ravi le public et contribué au succès de l'ouvrage, n'est que le type modernisé, attendri du vieux libertin de Désaugiers, de Paul de Kock, un mélange du bonhomme Jadis et du sénateur Labosse. Or, vous allez voir quel rôle l'auteur lui assigne, quel parti il en tire dans l'affabulation de sa pièce.

Le restaurant de nuit est en rumeur; l'orchestre des pseudo-tziganes fait rage. « Monsieur Edouard », paisiblement assis à sa petite table, se repaît de cette agitation. C'est le moment où paraît Paul Bréhant: désemparé, écœuré, mal consolé de sa récente rupture, il vient là par désœuvrement, pour tuer les heures. Une bruyante altercation l'arrache à sa torpeur. Elle met aux prises une cliente et un habitué de l'endroit. L'homme, grossier et violent, ordonne à la fille de le suivre. Elle résiste. Il s'emporte, l'accable de mots ignominieux, et irrité par ses refus, lève la main sur elle. Paul s'inter-

pose, se dresse contre l'agresseur, lui rabat le caquet, le flanque à la porte. Il a cédé à une impulsion généreuse, sans même jeter les yeux sur sa protégée... Il la regarde enfin et il est surpris de la trouver jeune, frêle, timide. Elle n'est point comparable à ses compagnes; elle n'a pas l'allure canaille, le verbe provoquant, la toilette tapageuse des « professionnelles »; elle est humblement vêtue, elle parle avec modestie; elle exprime si simplement, si gentiment sa gratitude à Paul Bréhant qu'il en est ému. Il lui offre à souper; elle accepte sans façon. Et il s'aperçoit qu'elle est jolie. Une confiance mutuelle les rapproche. Ils causent. Elle se nomme Denise Fleury. Son métier? Elle n'en a d'autre que de chercher chaque soir l'inconnu qui lui donne de quoi ne pas mourir de faim. C'est une petite courtisane des rues, ce qu'il y a de plus infime en ce monde... Paul éprouve, à deviser avec elle, un contentement singulier et qui l'étonne. Il lui propose de faire son portrait. Elle rougit d'orgueil et de plaisir... La scène est extrêmement touchante, écrite avec une délicatesse, un tact délicieux :

— Alors, dit Paul, vous viendrez poser demain à neuf heures?

— Oui.

Mais songeant à ce qu'est Denise et qu'il n'est pas besoin d'user de ménagements avec une créature de son espèce :

— Faisons mieux... Je t'emmène... Tu seras toute rendue.

Denise demeure interdite... Elle secoue la tête...

— Non, je ne veux pas.

— Pourquoi?

Pourquoi? Elle l'ignore. Elle invoque des prétextes.

Elle est trop mal nippée. Elle a honte... La vérité — qu'elle ne démêle pas clairement, mais que nous devinons — c'est qu'il se passe en elle quelque chose de nouveau et de très pur... Elle aime, mon Dieu, oui, elle aime cet homme qui a pris sa défense et qui ne ressemble pas aux autres hommes. Pour la première fois son cœur s'ouvre ; une pudeur y éclôt. D'où sa crainte, son trouble, le tremblement de sa voix, l'émoi de ses paupières baissées... C'est charmant.

Ajoutons que les interprètes, M. Louis Gauthier et surtout Mlle Yvonne de Bray, ont supérieurement rendu la poésie intime et discrète de cette scène. Pas d'exagération, pas d'effusions inutiles ; un parfait accord entre l'attitude, les gestes, le langage, et dans leurs silences mêmes, une sensibilité pénétrante. Le public en a été remué jusqu'aux larmes. Et il a fallu que son plaisir fût bien grand pour n'être pas affaibli par les petites déceptions que lui réservait le troisième acte. Cet acte est le moins bon ; il soulève des difficultés que M. Pierre Wolff semble n'avoir pas prévues ou qu'il ne s'est pas donné la peine de résoudre.

Quelques mois se sont écoulés. Paul s'est refugié avec Denise sur une plage lointaine dans un « petit trou pas cher », et y savoure les ivresses de la lune de miel. Leur bonheur est complet, absolu. Ils se suffisent l'un à l'autre. Ils jouissent de leur solitude. L'hôtel, où ils logent sous le nom de M. et Mme Bréhant, est à peu près désert. « M. Edouard » les y a suivis ; mais le brave homme n'est pas encombrant, et ne gêne point le tête-à-tête des amoureux. Il s'est lié avec une vieille dame, Mme Trévoux, qu'accompagne sa petite-fille Germaine. Et Mme Trévoux fait bon accueil au jeune ménage, qu'elle croit être un ménage regulier. Ger-

maine est devenue l'amie de Denise. Elles se promènent toutes deux, échangent des confidences et des baisers. Cette situation excite le malaise de Paul; sa loyauté ne peut tolérer une telle équivoque; il charge Edouard de la dissiper et de révéler à Mme Trévoux qu'ils sont, lui et Denise, amant et maîtresse. Mission épineuse... L'indulgence de la vieille dame en facilite l'accomplissement. Elle avait tout deviné. Peu lui importe que Denise et Paul soient ou non mariés. Elle estime Paul; elle est sûre que celle qu'il a élue est digne de lui. Et certes nous admirons sa largeur d'esprit et sa bonté d'âme, mais nous nous demandons si l'excellente douairière ne fait pas preuve, en la circonstance, d'une excessive légèreté. Elle n'est guère curieuse. Elle pourrait s'enquérir du passé de Denise. Et que répondrait « M. Edouard » si elle le poussait dans cette voie? Avouerait-il que la jeune femme, au maintien réservé, aux yeux de madone, a vécu de prostitution jusqu'à l'âge de vingt ans, et a été ramassée dans un cabaret de nuit? La confiance de la grand'mère résisterait-elle à une semblable découverte?... Elle pourrait encore interroger M. Edouard sur beaucoup d'autres points :

— Comment Denise est-elle tombée si bas? Quelle fut sa faute initiale? Quels étaient ses parents? D'où sort-elle? Quelle éducation a-t-elle reçue?... Et quel gage a-t-elle donné de son relèvement moral! A-t-elle eu à souffrir, à lutter? A-t-elle montré quelque courage?

Or, les questions que Mme Trévoux oublie de poser à « Monsieur Edouard » nous les posons à l'auteur. Il ne nous a rien dit. Nous ne savons rien de Denise, sinon que Mlle Yvonne de Bray lui prête son air honnête et sa grâce. Ce n'est pas suffisant... On a évoqué, au sujet de la pièce de M. Wolf, le souvenir de la *Dame aux*

Camélias... Combien la situation est différente! Marguerite Gautier se sacrifie à Armand Duval; elle encourt, par excès d'amour, son mépris, presque sa haine; elle subit des assauts qui la brisent; l'intérêt que nous lui portons vient de ces tortures imméritées, de la fermeté qu'elle leur oppose... Denise a eu la chance inouïe de rencontrer un gentil garçon, qui s'est épris d'elle qui l'a sortie du ruisseau; elle se laisse aimer, elle aime. Et c'est tout. Voilà six mois que cela dure. L'expérience n'est guère décisive. Nous ne connaissons pas assez bien cette héroïne pour lui vouer une sympathie passionnée.

Rappelez-vous une autre « Denise », celle d'Alexandre Dumas fils. Que de soins minutieux dans l'analyse de son caractère! Nous étions instruits, et des circonstances de sa chute, et des scrupules qui en résultaient, et de la bataille à livrer, et des obstacles à vaincre. Ici, pas d'obstacles, pas de bataille, pas de scrupules. La Denise de M. Wolff s'abandonne tranquillement à la douceur d'être heureuse. Elle ne se soucie pas de savoir si son bonheur personnel ne s'achètera pas aux dépens du repos de Paul ou de sa gloire. Nous voudrions qu'elle fût tout de même un peu plus tourmentée et inquiète.

Elle aurait, à la fin du troisième acte, une occasion de prouver sa délicatesse. Les deux amants sont troublés dans leur retraite par une invasion de Parisiens. Les snobs Devilliers et Briet relancent le peintre, intrigués de découvrir les véritables motifs de sa fugue; ils se doutent bien qu'il y a une femme là-dessous; ils sont stupéfaits de reconnaître en Denise la petite « pierreuse » des cabarets montmartrois, et consternés que leur ami ose s'afficher publiquement avec elle.

Passe pour un collage momentané, mais une liaison sérieuse et quasi officielle! Ils lui adressent de sévères admonestations, au nom de la raison et des convenances. Paul ne se laisse pas désarçonner. Il riposte vertement. Il soutient (et ici se dégage l'idée générale de la pièce) qu'il convient de ne pas montrer plus de rigueur aux courtisanes qu'aux femmes du monde, qui ne sont bien souvent que des courtisanes déguisées; que la vertu est une plante rare qui peut croître partout; que le « ruisseau » peut charrier des fleurs parmi la fange; qu'il est permis de cueillir une de ces fleurs, demeurée fraîche, et que Denise en est une, et qu'elle possédait la vraie virginité, c'est-à-dire la pureté d'un cœur fidèle et sincère. Tandis que ces propos s'échangent, elle rôde autour de la scène. Quand Paul s'est enfin délivré des deux « gaffeurs », elle tombe dans ses bras. Et c'est là qu'il y a, semble-t-il, une lacune. Denise ne dit pas tout ce qu'elle devrait dire à ce galant homme qui brave, par amour d'elle, des préjugés légitimes et s'expose à des blessures peut-être cruelles et lentes à guérir.

J'ai essayé d'expliquer ce que M. Pierre Wolff a omis d'ajouter à sa Denise pour faire d'elle une figure nette et vigoureuse, solidement modelée. Denise n'est qu'un profil, mais exquis, dessiné du bout de la plume, mais avec infiniment de grâce. Les difficultés que soulève l'ouvrage, on n'y songe pas d'abord; on s'abandonne à la joie de l'écouter; et quand on s'avise que l'auteur, en plusieurs endroits, vous a « mis dedans », il est trop tard: la pièce est finie. Jamais, en somme, M. Pierre Wolff n'eut un talent plus souple. Il s'est corrigé de l'âpreté (on disait en 1887 la « rosserie ») qui imprégnait ses premières œuvres. Il est devenu

bienveillant, pitoyable aux misères humaines, altruiste, philosophe... Comme on change !

La séduction personnelle de Mlle Yvonne de Bray est pour beaucoup dans le succès du *Ruisseau*. M. Louis Gauthier, que je n'aime pas toujours lorsqu'il assume le poids de rôles trop dramatiques, a trouvé dans celui de Paul Bréhant chaussure à son pied, comme on dit. Il ne mérite que des éloges, et je les lui prodigue sans marchander. J'en adresse aussi de très vifs à M. Joffre pour la ronde et savoureuse cordialité dont il enveloppe l'avunculaire physionomie de « Monsieur Edouard ».

MIGUEL ZAMACOÏS

THÉATRE SARAH-BERNHARDT : *Les Bouffons*, pièce en cinq actes.

Un conte nous a été conté au théâtre Sarah-Bernhardt par M. Miguel Zamacoïs, et a obtenu le plus charmant succès. D'abord il est écrit en vers. Et le public, — je ne me lasse pas de le répéter — adore les vers. Ensuite il est joyeux, leste, amoureux. Et le mélange de la gaieté et de la tendresse possède un charme irrésistible qui explique la fortune des comédies de Musset et de *Cyrano de Bergerac*. L'amour s'avive, par contraste, au voisinage de la verve picaresque : elle l'empèche de glisser dans la fadeur ; elle ranime l'auditoire, qui tour à tour se trouve bercé et ragaillardi, ayant le cœur doucement ému et l'imagination amusée.

Pour réussir en ce genre difficile, il faut des dons innés : un tempérament de poète à la fois et de dramaturge. Composer de beaux vers lyriques ne suffit pas ; il faut que ces vers soient en mouvement, en action,

qu'ils s'animent à la rampe, qu'ils éveillent dans l'esprit des images précises, que des rayons s'accrochent à leurs facettes. Or, ces qualités, si rarement réunies, je ne crois pas qu'on puisse, après l'épreuve d'hier, les refuser à M. Zamacoïs... Il y a quelques défauts dans son œuvre, un peu d'encombrement et de lenteur, un excès de rhétorique, des puérilités, des négligences de forme. Considérée dans l'ensemble, elle est délicieuse ; on sent qu'elle a jailli spontanément d'un sol généreux, qu'elle a été conçue avec allégresse. Elle s'épanouit, la sève y circule. Nous avons goûté, à l'écouter, des moments bien agréables.

Le baron de Mautpré — un hobereau du seizième siècle, cousin du capitaine Fracasse — habite un château délabré, avec sa fille Solange, son factotum Olivier, sorte de maître Jacques, qui cumule l'emploi d'intendant et celui de médecin, quatre valets déguenillés, une fille de cuisine, dame Nicole, l'ivrogne Vulcano, le matamore, toléré céans mi par nécessité, mi par crainte, et dont on se sert comme d'un épouvantail contre les larrons du pays... Plus gueux que Job et plus fier que Bragance, Mautpré, ne pouvant payer ses gens, les leurre de belles promesses ; il sait, à n'en pas douter, qu'un trésor, enfoui quelque part dans son domaine, lui restituera la richesse... En attendant, on fait maigre chère au logis, les murailles s'effritent, le vent d'hiver souffle à travers les ais mal joints. Et Solange languit dans la tristesse et la solitude ; elle est sevrée des bals, des plaisir chers aux filles de son âge, l'orgueil du baron s'opposant à ce qu'il accepte des politesses qu'il serait hors d'état de rendre.

Et voici que deux gentilshommes franchissent le seuil du castel, sous des habits de marchands : ils ont

des desseins assez obscurs sur Solange ; ils prétendent la faire juge d'un litige, soumis à la juridiction des cours d'amour, et décider à quelles séductions les femmes se laissent prendre le plus volontiers, aux grâces de l'intelligence ou aux grâces corporelles, ce qu'elles préfèrent de l'esprit ou de la beauté. Solange, courtisée par le joli Narcisse et le bossu Jacasse, se prononcera. Olivier suppose que l'aventure se pourra dénouer par un mariage. Il favorise le projet des galants. Il conseille au baron de donner à sa fille, pour la guérir de la mélancolie dont elle atteinte, le babil d'un bouffon. Reste à choisir ce Triboulet. Un concours est ouvert. Narcisse et Jacasse entreront en lice. Le plus éloquent sera agréé.

Cette exposition, un peu tortillée et confuse, n'est pas ce qu'il y a de meilleur dans l'ouvrage. L'action ne se noue d'une manière intéressante qu'au second acte... Cinq candidats bouffons accourent pour participer au tournoi : le rustique et jovial Jeannot, le lugubre Hilare au visage long d'une aune, le fourbe Baroco, enfin nos deux inconnus Jacasse et Narcisse. Chacun dit son couplet. Jacasse déclame des strophes funambulesques, savamment tournées, sur les rimes alternées en *asse* et en *our* :

Prolonger ici mon séjour
Est le souci qui me tracasse ;
Quand ceux-là feront demi-tour,
Je veux demeurer dans la place.
Je sais pour cela plus d'un tour,
J'ai plus d'un moyen efficace
Que je sortirai dès ce jour...
Mon vrai nom, c'est Jacasse.

Le baron de Mautpré, abasourdi par tant de dis-

cours, permet aux aspirants bouffons de demeurer un mois en présence de Solange. Et on ne peut s'empêcher de remarquer que ce seigneur passe bien vite de la parcimonie à la prodigalité. Mais ceci n'a aucune importance, le propre d'un conte de fée étant de n'avoir pas le sens commun, Jacasse doit troubler et toucher le cœur de la jeune fille ; il doit se faire aimer. C'est à quoi il travaille durant les deux derniers actes. A la vérité, il agit moins qu'il ne parle (on peut le lui reprocher) ; il rabroue l'insolence de Vulcano qui soutient contre lui le grotesque Baroco ; il provoque le matamore et le réduit au silence. Mais ce n'est point par ces exploits qu'il éblouit Solange, il la conquiert par ses mots d'amour. Les mots d'amour de Jacasse, modulés par la voix de Sarah Bernhardt, c'est son secret de plaire. Et c'est aussi — avouons-le — toute la pièce. Jacasse susurre des choses exquises. Quand il a fini, il recommence. Il est intarissable. Tantôt il traduit la chanson de la brise dans ses multiples métamorphoses :

Le souffle qui remue imperceptiblement
Cette jeune glycine autour du vieux sarment,
C'est l'âme d'un zéphyr dont je connais l'histoire
Pour l'avoir déchiffrée un jour dans un grimoire.
Donc, jadis, un zéphyr flânant, musant, rêvant,
Entra dans un très vieux castel... en coup de vent !
Et léger, étourdi, frôla de son haleine
Une enfant de seize ans qui filait de la laine.

Solange écoute, ravie, l'histoire de l'amoureux zéphir. Et notre troubadour de poursuivre :

Et dès lors la fillette entraîna sur ses pas
Un amant éperdu qu'elle ne voyait pas !

Et lui fut tout heureux de pouvoir être encore
L'amoureux inconnu qui passe et qu'on ignore!...
Dès qu'il apercevait ses beaux yeux rembrunis,
Il courait lui chercher des chansons dans les nids!
Ne pouvant apporter toutes les fleurs en gerbe,
Il allait lui cueillir les papillons dans l'herbe,
Tous ceux des bois, des champs, des jardins, des bosquets!
Et quand il avait fait doucement des bouquets.
De rubis palpitants, de nacre d'or et d'ambre,
Son souffle brusquement les jetait dans la chambre!
Au temps où se faisait des prés la fenaison
Allait chercher de quoi parfumer la maison,
Les senteurs de la sauge ou de la marjolaine
Pour l'enfant de seize ans qui filait de la laine!

Mais la nuit est venue, la lune brille. Sur la terrasse du château démantelé, Solange est accoudée, songeuse, les yeux levés au ciel, la poitrine oppressée d'un émoi nouveau pour elle et mysterieux. Soudain une ombre se dresse. C'est lui — toujours lui! Et cette fois, il lui verse le vin enivrant des louanges :

Vous avez tout : un nom si doux, si doux à dire,
Qu'il le faut prononcer pour apprendre à sourire!
Des yeux si purs qu'on croit en voyant leur clarté
Se pencher sur le puits où dort la vérité!
Il faut, pour s'expliquer leur profondeur céleste,
Savoir que ce bleu-là, c'est du bleu qui leur reste
D'avoir contemplé dans l'extase sans fin -
Le ciel, quand vous étiez autrefois séraphin.

— Qu'est-donc que l'amour? murmure-t-elle.

Et il y va de sa petite définition, de la définition classique, obligatoire dans tout drame lyrique construit selon la bonne formule.

... Rimeurs et philosophes
A le dire ont perdu leur sagesse et leurs strophes!

Pour peindre ses bienfaits, pour raconter ses maux,
La raison est trop faible et trop pauvres les mots!
C'est un bien qu'on maudit, c'est un mal qu'on adore,
C'est un poison mortel dont on demande encore...
De la vie ou la mort l'amour est le surnom,
La vie est dans un « oui », la mort est dans un « non »!
L'amour selon qu'on a l'âme triste ou joyeuse,
C'est le soleil obscur ou l'ombre lumineuse.
C'est la force d'en haut qui fait joindre nos mains
Par-dessus les grands murs des préjugés humains!...
Aimer, c'est rencontrer sur son chemin un être
Qui pour vous dans l'espace et les temps devait naître,
Un visage ignoré que l'on a reconnu,
Mystérieusement au rendez-vous venu :
Qui, lorsqu'on l'a choisi, se moque des armées,
Des grillages de fer et des portes fermées,
Qu'on rejoint en dépit des fortunes, des rangs,
Malgré tous, malgré tout!... Comprends-tu?

SOLANGE

Je comprends...

M. Zamacoïs s'est joliment tiré de ce morceau de bravoure. J'en pourrais citer d'autres. Ils abondent. L'auteur des *Bouffons* n'en est point avare, il les sème à pleines mains, avec une prodigieuse facilité. Ils ont contre eux cette facilité même ; on souhaiterait, çà et là, un peu plus de concentration dans la pensée, et dans le style un peu moins de fluidité. Mais ne nous plaignons pas de ce que la mariée soit trop belle, M. Zamacoïs est un des deux ou trois poètes dramatiques sur qui la scène française est en droit de compter. Ce qu'il vient de nous donner autorise toutes les espérances.

Mme Sarah Bernhardt nous est un perpétuel sujet d'émerveillement. Hier, elle incarnait immatériellement, si l'on peut dire, la suave figure de Thérèse d'Avila. Et maintenant la voici qui arpente les plan-

ches, l'épée au côté, la plume au chapeau, et qui croise le fer, et qui lance dans la coulisse, d'un geste gamin, sa fausse bosse de faux bossu. (Vous ai-je dit que Jacasse redevient, au dénouement, un prince beau comme le soleil et droit comme un *i* et qu'il épouse Solange, et qu'ils seront heureux et auront beaucoup d'enfants?) Cet énorme rôle, elle l'a porté sans ombre de lassitude; ces mille ou quinze cents vers, elle les a débités sans hésitation, sans défaillance. Et elle les a nuancés ; elle a été spirituelle, et langoureuse, et grandiloquente. Cela tient du prodige. M. Krauss l'a vigoureusement secondée dans le matamore, et dans le baron de Mautpré, M. Maury a montré de la dignité et de la distinction. Mlle Greuze — une débutante ingénue et fraîche comme son nom — a modelé assez banalement, mais gentiment, la mignonne figurine de Solange.

TROIS ŒUVRES DU XVIIIe SIÈCLE

I

Le Philosophe sans le savoir, de Sedaine.

Le *Philosophe sans le savoir* est une de ces pièces célèbres que l'on remet à la scène de loin en loin, et qui ne parviennent pas à s'y fixer d'une façon durable. Elles n'offrent guère qu'un intérêt historique et n'excitent qu'un sentiment de curiosité. Elles ne sont pas défendues contre l'oubli par cette beauté pleine et forte qui est la vie des chefs-d'œuvre : elles exigent un effort de compréhension : il faut les replacer dans leur cadre, se rappeler leur origine, évoquer l'état des mœurs auxquelles elles correspondent : en un mot, elles ont besoin qu'un conférencier érudit et disert prépare le public à les ouïr. Même avec ce secours, il s'en exhale une froideur, une légère odeur de moisi, comme celle qu'on respire dans les musées de province où ne sont

exposés que des tableaux de second ordre. Le visiteur y est rare ; son pas résonne avec tristesse ; il traverse ces salles en se disant qu'il n'y reviendra pas de sitôt. Ainsi, chaque vingt ans, on reprend la *Métromanie*, le *Distrait*, le *Vieux célibataire*, la *Petite ville*, le *Philosophe sans le savoir*, qui retombent aussitôt après dans le silence et l'indifférence.

Cette fois, par une coïncidence singulière, la Comédie-Française et l'Odéon ont remonté simultanément, à huit jours d'intervalle, l'ouvrage de Sedaine. Jamais nous n'aurons une meilleure occasion d'en parler.

Il est légitimement illustre. Il symbolise une des plus importantes innovations qui se soient produites au théâtre puisque, par lui, fut consacré l'avènement du drame bourgeois. Diderot avait établi les règles du genre, et tenté de les appliquer en écrivant le *Père de famille ;* mais cet éblouissant théoricien n'était pas né dramaturge. Quatre ans plus tard, le bonhomme Sedaine réalisait, en se jouant, son dessein. L'ami de Catherine en conçut une joie extrême, dénuée de toute jalousie, de toute aigreur ; il se prit à chérir ce disciple qui lui tombait du ciel. « La pièce de Sedaine (mandait-il à Mlle Voland) a été représentée avec le succès que j'espérais. Le premier jour, combat à mort : les honnêtes gens, les artistes, les gens de goût d'un côté ; la foule de l'autre. Ceux qui prônent cet ouvrage n'en sentent pas le mérite. Cela est si exquis, si simple, si vrai ! » Il ne s'en tient pas aux louanges ; il agit ; il défend la pièce contre les timidités et les mutilations de la censure ; il y conduit les femmes de messieurs les censeurs ; elles sont émues, et leurs larmes attendrissent la rigueur de leurs époux ; le retentissement de l'œuvre est énorme, elle triomphe de l'autorité, de la cabale ; finale-

ment, elle s'impose à la foule. Elle répondait à quelques-unes de ses préoccupations, elle agitait de certains problèmes qui étaient dans l'air et, comme nous dirions aujourd'hui, d' « actualité ». Le *Philosophe* est une des premières, sinon la première des pièces à thèse qui devaient plus tard alimenter si abondamment la scène française. Plusieurs idées, pour le temps assez hardies, y sont soutenues.

Et d'abord, Sedaine fait l'apologie du commerce ; il l'oppose à la noblesse, et lui accorde une prééminence dont son âme plébéienne se réjouit intimement. Il éprouve une visible satisfaction à raconter l'histoire, à peindre la générosité, la sagesse, le courage du père Vanderck... Vanderck est un grand seigneur qui, ayant été ruiné, a reconquis la richesse par le travail. Il a troqué le nom de ses aïeux contre celui qu'un capitaine hollandais, son compagnon d'aventures, lui a légué ; ce nom nouveau, il l'a rendu honorable ; son ancien titre, il y a toujours droit et il dédaigne de s'en parer ; il s'est borné à racheter les terres patrimoniales dont la mauvaise fortune l'avait dépouillé ; il s'est acquitté de ce pieux devoir discrètement, à l'insu de tout le monde.

Les scènes du père et du fils sont à ce propos très significatives. Le caractère du « gentilhomme bourgeois » qu'est Vanderck en ressort avec une fermeté et une ampleur admirables. « J'ai remis dans notre famille les biens que la nécessité de servir le prince avait enlevés à nos aïeux. Si vous pensez, dit-il à son fils, que j'aie fait par le commerce une tache à leur blason, c'est à vous de l'effacer ; mais dans un siècle aussi éclairé que celui-ci, ce qui peut procurer la noblesse n'est pas capable de l'ôter. » Le fils, un peu surpris d'avoir été tenu dans l'ignorance de faits si importants, demande :

« Pourquoi m'avez-vous caché ma qualité de gentilhomme? » Et le père Vanderck répond : « J'ai voulu que vous ne tinssiez vos vertus que de vous-même. » Il n'en reste pas là. Comme il est fort bavard, il s'attache à expliquer l'utilité sociale, la gloire du commerçant, et dans un morceau fameux il les définit :

« C'est l'homme de l'univers. Des querelles particulières font armer les rois ; la guerre s'allume ; l'Europe est divisée. Mais ce négociant anglais, hollandais, russe ou chinois n'en est pas moins l'ami de mon cœur. Nous sommes autant de fils de soie qui lient ensemble les nations et les ramènent à la paix par les nécessités du commerce. Voilà, mon fils, ce que c'est qu'un honnête négociant… »

Reportez-vous à l'année 1765. Quelle émotion devaient éveiller de telles paroles, dans un auditoire déjà façonné par la propagande encyclopédiste ! Elles contiennent en germe toute la Révolution et ses suites : l'abaissement de l'aristocratie, l'avènement du tiers, le nivellement des classes, la victoire de la raison sur la force, le pacifisme, la destruction des préjugés de races, la fraternité des peuples, l' « internationalisme ». Et ces doctrines s'incarnaient dans une figure expressive et sympathique.

Ce type du père Vanderck est une merveille de simplicité, de dignité. C'est lui qui constitue la physionomie morale de l'œuvre ; il l'embaume du parfum de ses vertus ; il n'a pas une défaillance ; il est tout en or ; il subvient avec une infinie délicatesse aux besoins de sa pimbêche de sœur, une sorte de comtesse d'Escarbagnas, vaniteuse et sotte ; il oblige stoïquement le père de l'homme qui est en train de lui tuer son fils ; il ferme l'oreille à la vengeance, se dérobe à la gratitude de ceux

qu'il a obligés, ignore la cupidité, la bassesse, l'égoïsme. Le père Vanderck est une perfection.

Cependant sa bonté ne va pas jusqu'à la faiblesse. C'est un trait remarquable et qui vaut qu'on le souligne... Ceci nous conduit à la seconde thèse développée par Sedaine. Elle a trait à l'*autorité paternelle*.

Grosse question, dont nous avons peine à concevoir l'importance.[1] L'autorité paternelle est maintenant abolie, ou presque... Alors, elle s'exerçait avec une rigueur qui excitait l'indignation et provoquait les clameurs des philosophes ; ils ne se lassaient pas d'en flétrir les abus : contrainte imposée aux filles, claustration arbitraire, lettre de cachet, embastillement mystérieux. Sedaine pouvait tracer une noire peinture de ces horreurs ou, par antiphrase, esquisser la silhouette d'un « papa gâteau », incapable de résister aux désirs de ses enfants. Il eut le bon sens de se garer de toute exagération. Il ne voulait pas combattre cette autorité ; il la jugeait nécessaire. (« On ne saurait la maintenir, dit-il, qu'en ne souffrant ni aux autres de la diminuer, ni à elle-même de trop s'étendre. ») Il voulait la ramener à de justes proportions et montrer, en une sorte de groupement idéal, ce que doit être une vraie « famille ». Avouons que le tableau est réussi. Rien de plus cordial, de plus charmant, de plus sain que cet intérieur des Vanderck : la mère, bonne et douce, un peu passive, bâtie sur le modèle des épouses d'autrefois ; le fils, brillant et léger, mauvaise tête et cœur impétueux ; la fille, tout aimable ; le vieil Antoine, modèle des serviteurs, intendant, factotum, caissier, chien de garde, la pierre angulaire du foyer ; et ce frais bouton de rose de Victorine, sœur de lait du fils, camériste de la fille, humble fée du logis, Cendrillon souriante et contente

de son sort. Enfin, dominant tout ce petit monde, le patriarche (j'y reviens), le père Vanderck.

Oh ! le beau portrait, qu'on dirait brossé à la fois par le large pinceau de Largillière et le pinceau attendri de Greuze ! Il surveille, il gouverne, il guide, il soutient !.. Il est la providence et la conscience de la maison. On lui demande conseil, mais jamais on n'oublie ce qui lui est dû. Il s'occupe aux moindres détails de la vie domestique, il met son vin en bouteilles, il dépose sur la table, avant de s'endormir, son trousseau de clefs et traîne dans les basques de son large habit des senteurs de fin tabac d'Espagne et de pomme mûre ; il n'est point solennel, sinon parfois dans ses discours. Mais à son extrême simplicité s'allie une majesté naturelle qui commande les égards. Il est l'ami de son fils, — il le lui prouve, — jamais son camarade. Écoutez-le quand il l'interroge au troisième acte et s'enquiert des motifs de sa sortie matinale, le jeune homme cherchant vainement à le tromper :

« Mon fils, je n'ai connu de vous, jusqu'ici, ni détours ni mensonges. Si ce que vous me dites est vrai, répétez-le moi : je vous croirai. Si ce sont quelques folies de votre âge qu'*un père peut soupçonner mais ne doit point savoir*, je n'exige pas une confidence dont nous rougirions l'un et l'autre. » Et tout de suite après l'aveu : « Mon fils causons ensemble; ne voyez en moi qu'un ami. » Cette amitié ne se traduit pas, comme nous le voyons aujourd'hui, par un échange de plaisanteries ou de complaisances équivoques. Les distances sont gardées... Le père, malgré tout, reste le père. Son affection ne s'abaisse point à la familiarité. Toutefois, comme on la sent vigilante et solide ! Et quel appui elle offre au fils étourdi ! Et comme on comprend le respect de ce

dernier et la piété déférente qu'il témoigne à l'auteur de ses jours ! Oui, le père Vanderck paraît à notre goût moderne un peu emphatique, un peu « pompier ». N'empêche que ce ne soit l'image la plus accomplie qui ait été faite de l' « autorité paternelle » se manifestant sans excès de roideur ni de mollesse. Comparez l'atmosphère de la comédie de Sedaine à celle de nos comédies du jour, par exemple à l'*Enfant chérie* de M. Coolus. (Je cite souvent M. Coolus, non pour lui infliger l'humiliation de parallèles désobligeants, — je tiens son talent en très haute estime, — mais parce que sa dernière œuvre est représentative d'un état d'esprit particulier et très actuel.) Il flotte autour de la perruque de M. Vanderck un parfum d'honnêteté, de bonne tenue morale, auxquels nous ne sommes plus accoutumés.

Le parterre de 1765 prisait ce mérite. Il aimait aussi à retrouver, derrière l'œuvre, le reflet de l'écrivain. Ce père Vanderck, laborieux, industrieux, artisan de sa fortune, n'était-ce pas Sedaine, qui, se trouvant ruiné à vingt ans, avait courageusement, à « l'américaine », saisi la truelle et de jeune homme bien né s'était fait maçon, maçon-poète?... Le titre même de la pièce ne s'appliquait-il pas excellemment à lui?

Il y a plusieurs manières d'être philosophe. Ce mot désigne les savants qui ont voué leurs études aux spéculations métaphysiques; il désigne également les hommes débonnaires, peu soucieux de ces sortes de problèmes, qui acceptent le monde comme il va, prennent le temps comme il vient et cherchent le bonheur dans une belle humeur résignée aux vicissitudes terrestres. Ceux-ci, ce sont les « philosophes sans le savoir ». Sedaine était du nombre. Il possédait un fond de gaieté, de sérénité, de bonhomie qui le rendait su-

périeur aux événements. Il ne s'irritait contre personne, pas même contre ses juges. Il tolérait la critique (chose inouïe chez un auteur dramatique!)

« Quelque lecteur, trouvant mes vers mauvais, écrivait-il, pourra me dire par forme d'avis : « Soyez plutôt maçon. » Eh! pourquoi ne serais-je pas maçon et poète? Apollon, mon seigneur et maître, a bien été l'un et l'autre! Pourquoi n'occuperais-je pas sur le Parnasse un petit coin, à côté du menuisier de Nevers? Pourquoi n'associerais-je pas ma truelle au vilebrequin de maître Adam? Je sais bien qu'on a lieu de se défier qu'un maçon-poète ne maçonne mal, et qu'un poète-maçon ne fasse de méchants vers. Là-dessus, j'ai fait un choix. J'aime encore mieux passer pour mal versifier que pour mal bâtir. C'est pour vivre que je suis maçon; je ne suis poète que pour rire. »

On n'a pas meilleure grâce. A supposer qu'il y ait un soupçon de coquetterie dans cette modeste profession de foi, on n'y sent pas percer d'amertume. Sedaine était heureux. (Il ne cessa de l'être que vers la fin de sa vie, quand, par une inexplicable cruauté, on refusa de lui restituer son fauteuil à l'Académie française.) L'humilité de ses origines ajoutait à sa gloire, à la sympathie qu'il inspirait; elle lui valut après sa mort l'amitié de George Sand, qui protégeait les ouvriers porteurs de lyre, qui aimait le maçon Sedaine, comme elle aimait le cordonnier Savinien Lapointe et le boulanger Reboul. Elle l'eût moins aimé sans cela, et peut-être n'eût-elle point donné une suite au *Philosophe sans le savoir*, et composé le délicieux *Mariage de Victorine*...

Mais ce sont là les raisons accessoires du succès. Si la pièce réussit, c'est qu'elle avait les qualités qui font réussir les pièces. Sedaine, styliste ordinaire, penseur

de moyenne envergure et de médiocre originalité, était homme de théâtre, c'est-à-dire le contraire de ce que fut Diderot; il avait reçu du ciel ce sixième sens qui indique au dramaturge l'effet à produire sur les spectateurs et le moyen assuré de produire cet effet, en d'autres termes, le don du relief, l'instinct du « raccourci ». L'auteur dramatique procède par raccourcis. Il faut qu'il suggère les choses plutôt qu'il ne les raconte, qu'il les résume puissamment en quelques traits rapides, qu'il en donne la vision et les grave énergiquement dans l'imagination du public.

Considérez à ce point de vue le premier acte du *Philosophe*. C'est un chef-d'œuvre d'habileté. De quoi s'agit-il? Rappelons-nous exactement la situation.

Dans une famille très prospère, très unie, va se conclure un mariage que chacun accueille avec allégresse. La fille du logis épouse le fiancé de son choix; le sentiment, la sagesse, les convenances, la beauté président à cet hymen. La joie est générale. Cependant, un point noir apparaît à l'horizon. Le frère de la fiancée vient d'avoir une querelle; il a souffleté au café un officier qui se permettait de médire du commerce et des commerçants. L'affaire se terminera par un duel, comme il est d'usage entre gens d'honneur; et ce combat singulier doit coïncider avec la journée même du mariage. Pour ne pas assombrir ce jour radieux, le jeune homme ne révèle à personne son équipée. Il tâchera de se battre sans le dire, et s'il sort victorieux de la rencontre, la fête n'aura point été troublée... Il est donc nécessaire de faire saisir au public : la félicité des Vanderck, le caractère du père et du fils, et — du même coup — la menace d'une catastrophe qui peut éventuellement détruire leur bonheur à tous. Comment s'y prendra Sedaine?

C'est très simple... Il réunit, en une sorte de composition dans la manière de Greuze, ses personnages. Sophie (la fiancée) a eu l'idée de se déguiser en femme de qualité; elle s'est mis du rouge, de la poudre, des moustaches, une robe à falbalas, et s'avance, ainsi nippée, devant son père, avec l'idée qu'il ne la reconnaîtra point; elle lui présente une fausse traite de deux cents écus et lui en réclame le paiement... Tout ceci est d'une extrême puérilité, et par là même éveille l'impression d'un milieu patriarcal, où l'on s'amuse à des jeux très innocents. M. Vanderck, prévenu par Antoine, feint d'entrer dans la plaisanterie. Il paye les six cents francs. Sophie, confuse, veut rendre l'argent afin qu'on ne la prenne point pour une voleuse. Mais son père, redevenu subitement sérieux, lui dit :

— Garde cet or, ma fille. Je ne veux pas que dans toute ta vie, tu puisses te reprocher une fausseté, même en badinant. Ton billet, je le tiens pour bon. Garde les trente louis.

Tout de suite, nous voilà au fait... Les Vanderck sont les meilleures gens de la terre. Sophie, une charmante enfant, espiègle, mais délicate et sincère, M. Vanderck, un homme sensible et bon, mais intègre et qui ne souffre pas que l'on ait l'air, même par passe-temps et pour rire, de cultiver le mensonge, de violer la probité. En deux courtes scènes, l'ambiance du drame est établie; la paix, l'ordre du logis, la vertu un tant soit peu solennelle et vertueuse du père, son affabilité mêlée de roideur « luthérienne », la vénération tendre mais non mêlée de crainte qu'il inspire, tout y est: et cela gravé avec une telle netteté de dessin, une telle intensité de coloris, que nous ne pouvons plus l'oublier.

Reste la seconde indication... Ce bonheur, dont

l'agréable image nous est offerte, un prochain orage va l'anéantir. Nous n'entendons pas la foudre; nous la pressentons, nous la devinons, nous la redoutons, nous guettons, si l'on peut dire, le roulement du tonnerre. Si Sedaine se fût borné à nous exposer, dans un bout de conversation, l'échauffourée du fils Vanderck, le point d'honneur qui le pousse à se battre, c'eût été bien froid. Le public ne s'apitoie guère sur ce genre d'aventures; il estime qu'un officier qui va sur le terrain n'est nullement à plaindre; même à la fin du dix-huitième siècle, où le duel avait des conséquences plus graves qu'aujourd'hui, étant puni d'exil et d'amende par le roi, il n'excitait pas beaucoup la crainte. Les périls hypothétiques du fils Vanderck n'eussent donc point fait verser de larmes, si Sedaine ne s'était avisé de les montrer à travers les incertitudes et les angoisses de Victorine.

Victorine, c'est la trouvaille de génie, c'est le rayon de soleil qui illumine la pièce, la pénètre, la réchauffe, la rend humaine. Il nous est complètement égal que le fils Vanderck se fasse trouer la peau; il ne nous l'est pas que Victorine en souffre. Et elle est si malheureuse, la pauvrette! On voit palpiter son petit cœur sous la guimpe, ses mains frémissent, ses paupières se gonflent. Comment n'en être pas bouleversé! Et elle a des mots si gentils, si touchants!

— Tu pleures, ma fille, demande le vieil Antoine... Pourquoi?

— Mon papa, les jeunes filles pleurent quelquefois pour se désennuyer.

Elle a la pudeur de ses larmes; elle les essuie furtivement, les dissimule dans un sourire... Et ce n'est pas une de ces fillettes de Greuze que l'on sent un peu trop curieuses et défaillantes, sous la fausse candeur de

leurs grands yeux étonnés. Ici, point de cruche cassée, point de cage entr'ouverte, d'où l'oiseau s'est envolé. Ici, tout est frais, au physique, au moral : le velouté de la pêche, le duvet de la colombe. Elle aime le fils du logis, son frère de lait, avec lequel elle a joué enfant ; mais ce sentiment, elle ne se l'avoue pas à elle-même, elle en aurait trop de honte. Elle, la fille de chambre de Mlle Sophie, lever les yeux sur le maître de céans ! Comment en pourrait-elle avoir même la pensée? Son âme humble et loyale n'y songe point. Elle ne songe à rien, sinon que la maison est bien gaie quand M. Vanderck fils est là, bien triste quand il n'y est plus, et qu'elle a envie de pleurer lorsqu'il s'en va, et qu'elle rit lorsqu'il revient. C'est bien cela, l'amour ; non l'amour galant, à la française, contact de deux épidermes, échange de deux caprices, mais l'amour profond, voilé, tel que le concevra la sensibilité rêveuse de Gœthe et d'Alfred de Musset. Heureuse, Victorine aura le sort de Charlotte ; malheureuse, elle mourra comme Rosette, tuée par le trahison de Perdican et de Camille.

On est stupéfait que ce maçon de Sedaine ait pu créer une pareille figure, digne des plus grands poètes ; et si l'on regarde comment le rôle est écrit, l'étonnement augmente. Il ne renferme pas cent lignes ; il surpasse en concision, il égale en plénitude le rôle de Cordelia de Shakespeare ; il est tout en nuances, en délicatesses, en mouvements impalpables, en notations fugitives, et pourtant si précis de lignes que le profil du personnage a la netteté d'une médaille... La pièce achevée, on évoque sans efforts les gestes et les mots de Victorine ; elle n'en dit pas un seul d'inutile, on ne lui en dit pas de superflus. Qu'elle les entende ou les prononce, tous portent, tous vont droit au but.

Suivons-la depuis le commencement du drame. On ne prend pas garde à elle; on la rudoie. Elle compte si peu dans le logis! » Allez, vous êtes folle », dit son père. A la vue du fils Vanderck, qu'elle croit sauvé, son inquiétude, brusquement dissipée, fait place à une joie intempérante. « Le voilà! » s'écrie-t-elle en entrant au salon où nul ne la mandait. Et Mme Vanderck de relever cette manifestation intempestive :

— Je vous assure, Victorine, que plus vous avancez en âge et plus vous extravaguez.

Qu'importe à Victorine d'être rabrouée! Elle ne vit qu'à cause de *lui*, que pour *lui*. Elle lui appartient. Et ce don complet d'elle-même est si spontané, si inconscient, si adorablement naïf, qu'il n'éveille pas l'ombre d'une idée de libertinage

Le fils Vanderck n'est pas sans s'apercevoir du sentiment de Victorine; il ne s'en enorgueillit pas outre mesure, il en est cependant un peu flatté : il le lui laisse voir, mais avec quelle discrétion! C'est l'exquis bout de scène de la montre... Il a reçu de sa sœur une montre à répétition. Victorine, avide de confirmer ou de dissiper le tourment qui l'agite, tourne le joyau entre ses doigts :

— Voyons votre nouvelle montre?

Et elle l'interroge sans paraître y prendre garde :

— Voulez-vous que je vous dise tout ce que vous ferez demain?

(Demain c'est le jour funeste du duel).

— Ce que je ferai?...

Elle le lui énumère.

— On dînera, on jouera; ensuite votre feu d'artifice... Pourvu que vous ne soyez pas blessé!

Sa voix tremble. Elle change de couleur. Et lui, il a

compris. Et il répond sans avoir l'air de répondre...

— Conserve ma montre; je veux qu'elle passe la nuit dans ta chambre... Tu me la rendras...

— Sans doute !

— Tu ne la rendras *qu'à moi!*

Et il répète : *Qu'à moi!* Cela signifie : « Ma pauvre Victorine, si je meurs, tu posséderas ce bibelot en souvenir de celui que tu aimais. » Si bien que ce mot contient à la fois un aveu, un adieu, et que Victorine, en l'écoutant, a le cœur épanoui et crevé, et qu'elle rit, et qu'elle pleure... Rire, pleurer, c'est son lot ! Elle ressemble à ces matins d'avril où la dernière pluie d'hiver se mêle au premier rayon printanier. C'est gai, c'est triste; des bouffées de lilas flottent parmi le grésil. C'est l'amour qui s'ignore. C'est Victorine.

A la fin de la pièce, elle s'efface entièrement. Elle n'échange qu'une courte réplique avec Vanderck fils. Il est revenu sauf de son aventure. Elle murmure sur un ton de doux reproche ! *Qu'à moi! qu'à moi!* Ah! cruel!

Elle frissonne encore à la pensée des dangers qu'il a courus, des angoisses qu'elle a endurées. Il réplique :

— Que je suis aise de te revoir, ma chère Victorine!

Et certes, il imprime à cette phrase un certain accent affectueux, mais qu'elle est sèche, qu'elle est banale! Pourtant Victorine s'en accommode, faute de mieux; elle n'est pas exigeante; les miettes de tendresse tombées de la table du jeune maître suffisent à son appétit d'oiseau. Ses espérances n'ont jamais été au-delà d'un mot caressant. Maintenant que la tranquillité règne à la maison, on ne s'apercevra plus de sa présence. On n'a plus besoin d'elle. Elle disparaît. Elle vieillira, gardant au fond du cœur le précieux mystère d'une chaste pas-

sion inavouée ; — et cela jusqu'au jour où George Sand, sa bonne marraine, s'avisera de la ressusciter pour la marier à celui qu'elle aime.

J'ai essayé d'expliquer le grand intérêt historique, littéraire, psychologique, théâtral qui s'attache au *Philosophe*... Néanmoins la pièce n'a pu, presque à aucune époque, se maintenir régulièrement au répertoire. Elle paraît languissante, compassée. Par beaucoup de côtés elle a vieilli ; par la forme d'abord ; cet admirable Vanderck s'exprime avec une majesté qui nous semble excéder le naturel. Puis nous ne comprenons plus l'effroi où une histoire de duel, la plus banale du monde, jette toute une famille, alors que le champion pour qui l'on tremble inconsidérément porte l'uniforme d'officier. Enfin la comédie de Sedaine pâtit de son excès de réputation ; elle a servi de modèle à quantité d'imitateurs qui, s'ils ne l'ont pas copiée, s'en sont servis. On en retrouve des réminiscences plus ou moins conscientes, plus ou moins vagues, dans Augier, dans Dumas, dans la *Joie fait peur* de Mme de Girardin, et même chez les étrangers, dans la *Magda* de Sudermann. Ces emprunts se retournent contre l'œuvre qui en est la source ; elle semble vieillotte, parce qu'elle a eu trop d'enfants. Et voilà pourquoi elle ne fait pas beaucoup d'effet aux chandelles.

En 1875, M. Perrin la remonta avec une interprétation de choix. Blanche Baretta, qui avait joué divinement la Victorine de George Sand, reprenait le même rôle dans Sedaine. Vanderck père, c'était Maubant ; Vanderck fils, Laroche ; Antoine, l'ineffable Barré. La pièce accompagnait sur l'affiche la *Gabrielle* d'Emile Augier avec Coquelin, Thiron, Sarah Bernhardt, Madeleine Brohan. Quelle soirée ! Je me revois, perché

au poulailler pour mes vingt sols, et buvant avec avidité cette prose et ces vers. Le *Philosophe* ne fut pas représenté dix fois de suite.

Je présume que la double reprise d'hier aura le même sort. Mais je ne puis vous en entretenir aujourd'hui congrument. La maudite grippe m'a empêché de me rendre à la Comédie et à l'Odéon et d'écouter les deux Victorine, Mlle Bergé et Mlle Sylvie. J'ai dû me contenter de relire, au coin du feu, l'œuvre de Sedaine. J'y ai goûté le plus vif plaisir. Et je vous ai dit les principales réflexions que cette lecture m'a suggérées.

II

L'*Engouement* et la *Mode*, de Mme de Staal-Delaunay.

J'ai dit que nous lirions ensemble cette comédie oubliée de Mme de Staal-Delaunay, la *Mode*, qui inspire une si vide admiration à M. Funck-Brentano. La semaine est vide. J'ai ouvert le tome quatrième des œuvres de la lectrice de la duchesse du Maine, publiées au lendemain de sa mort, en 1755. Il contient, avec la *Mode*, une autre pièce, l'*Engouement*. Toutes deux avaient été jouées à Sceaux, où la brillante et irascible duchesse tenait sa cour. Elles y avaient eu du succès. Le souvenir s'en était conservé, à tel point que, en 1861, la Comédie-Italienne conçut le dessein de les mettre à la scène et de les offrir au jugement du parterre. Elle en changea le titre. La *Mode* devint les *Ridicules du jour*.

Sur l'effet produit par l'œuvre, nous possédons un témoignage digne de foi et d'une extrême sincérité. C'est le rapport de Favart, directeur de l'Opéra-Comique, au comte de Durazzo, surintendant des théâtres impé-

riaux de Vienne. Favart remplissait, à la solde de ce personnage, la charge de correspondant parisien ; il le tenait au courant des nouveautés. La première lettre de M. de Durazzo à Favart (Vienne, le 20 décembre 1759) explique ce qu'on attendait de lui : « L'intention du comte de Durazzo, lorsqu'il a désigné M. Favart pour une correspondance littéraire, était de trouver un homme de goût qui pût l'informer au vrai des pièces nouvelles, du mérite et des qualités des acteurs et de ce qui concerne la littérature agréable, les beaux-arts et surtout celui du théâtre, et qui pût en même temps répondre aux différentes questions qu'on lui ferait selon le besoin. »

Favart semble s'être acquitté consciencieusement de sa tâche. Non seulement il donnait l'analyse de l'ouvrage, mais les *à-côté*, les dispositions de la salle, l'opinion du monde ; il y joignait son propre jugement qui n'était point à dédaigner, car il avait autant de finesse naturelle que d'expérience. Voici ce qu'il mande, le 23 octobre 1761, à M. de Durazzo :

« Monseigneur, on a donné hier à la Comédie-Italienne la première représentation des *Ridicules du jour*, pièce en trois actes, en prose, de feu Mme de Staal. Quel bonheur serait-ce pour notre nation, si nos ridicules réels avaient le même sort ! Il n'en serait bientôt plus question. Cette comédie, imprimée dans les œuvres de Mme de Staal sous le titre de la *Mode*, n'avait jamais été représentée (sur un théâtre public). Les comédiens, séduits à la lecture de cette pièce, écrite avec tous les agréments du style, *le ton du grand monde*, et l'air de la vérité, ont cru qu'elle ferait le même effet à la représentation : mais il en est de cet ouvrage comme des tableaux de cire, qui n'ont point fait fortune, parce

qu'ils étaient *ressemblants à faire peur* ; on *peut se servir de cette expression.*

« L'exposition de ridicules et de vices même qui nous déshonorent est faite dans ce drame d'une manière trop sensible. On pourrait dire, si j'ose me servir de cette expression, qu'ils sont modelés sur le nu, et la nudité a révolté le public ; car le public, en général, est encore honnête homme ; si la comédie ose quelquefois lui présenter des tableaux honteux pour les mœurs, il veut trouver en même temps le correctif. Une nation ne se plaît point à se voir dégradée, et particulièrement les femmes. Tout le monde s'est révolté à la représentation de cette pièce. Mme de Staal ne l'avait composée que pour la société de la duchesse du Maine et dans un temps où l'on n'était pas si délicat. »

Vous voyez que Favart était un excellent moraliste, soucieux de la vertu. Après avoir exposé le sujet des *Ridicules du jour*, il ajoute :

« Les comédiens en préparaient une autre du même auteur, intitulée l'*Engouement*. Celle-ci est beaucoup plus intéressante et plus comique ; mais ils l'ont abandonnée, découragés par le mauvais succès de la première. Mme de Staal était attachée à Mme la duchesse du Maine dont elle était la confidente et la complaisante. Elle se trouva malheureusement impliquée dans la conspiration d'Espagne contre le duc d'Orléans, régent de France ; elle eut beaucoup de peine à sortir de ce mauvais pas. On lira son histoire avec plaisir dans ses Mémoires ; ils fournissent plusieurs traits historiques ; ils sont écrits d'un style pur et naturel, qui les a mis fort en vogue dans le temps qu'ils ont paru. *Mme de Staal connaissait parfaitement le monde ; c'est ce que l'on peut voir aisément par la lecture de ses ouvrages et de ses*

comédies ; mais elle n'écrivait pas en personne de l'art... »

Recherchons, à cent cinquante ans de distance, les hardiesses qui alarmaient les scrupules de Favart, et ce qui avait pu le choquer dans la petite comédie de la *Mode*.

Le principal caractère de la pièce, l'héroïne autour de qui elle évolue, est la Comtesse. L'auteur ne lui donne pas de nom, afin de communiquer au personnage une signification plus générale. La Comtesse, c'est la femme du bel air : nous dirions aujourd'hui la « femme dans le train ». Mme de Staal n'avait eu qu'à examiner de près les innombrables visiteuses de la duchesse du Maine pour composer sa figure ; peut-être (nous le verrons tout à l'heure) a-t-elle poussé plus loin l'audace et retenu quelques traits de la maîtresse du logis... L'âge de la Comtesse n'est pas spécifié ; il doit aller entre trente-cinq et quarante ans, âge de plein épanouissement, âge critique aussi, qui par la fuite de la jeunesse, l'approche de la maturité, l'apparition des premières rides, rend l'humeur irritable et déchaîne les tempêtes. La Comtesse a une fille, Julie, qu'elle s'occupe de marier ; elle l'avait fiancée à M. d'Ornac, un jeune cavalier aimable et de belle mine ; puis elle a rompu leurs accordailles.

Pour quelle raison ? Les propos qu'elle échange avec son frère le Chevalier vont nous en instruire. (Le Chevalier est aussi sage qu'elle est extravagante, aussi rassis qu'elle est « emballée » ; il est le raisonneur, le Cléante de l'ouvrage.) Donc le Chevalier interroge assez sévèrement sa sœur et fait l'éloge du jeune d'Ornac, qui a du bien, de la naissance et sera apparemment un excellent mari. Ces avantages ne touchent pas la Com-

tesse ; l'illustration de la naissance n'éblouit que les pédants, et quant à l'argent on en trouve toujours : « Pourvu qu'on fasse de la dépense, le bien n'est pas nécessaire. » Poussée par le Chevalier, elle finit par exposer les torts réels de son futur gendre. Il n'en a qu'un au fond : il n'est pas assez Parisien, assez dégagé des étroitesses provinciales.

« — Croiriez-vous qu'on nous invite à dîner chez le père ? Car ce monsieur a un père !... — Cela vous paraît singulier ? — Non, mais on ne va point avec son père. Ceux-ci vont ensemble. C'est leur allure. Et je parie que ce fils serait tout propre à vouloir aller avec sa femme. »

Cela est en effet du dernier bourgeois ; la comtesse ne le saurait souffrir ; l'idée que Julie pourrait avoir un époux amoureux d'elle lui semble le comble de l'impertinence. Julie ne partage point ce préjugé ; elle est heureuse d'être aimée de d'Ornac, elle l'aime, mais elle tremble devant sa mère. Elle la connaît si peu ! Sans doute a-t-elle été élevée loin d'elle, au couvent, comme la plupart des filles de condition. Aucune tendresse, aucune intimité ne les lie. La Comtesse reproche durement à la pauvre Julie la gaucherie de ses manières, l'inélégance de ses atours :

« Ah ! quelle révérence ! Elle est à faire horreur ! Je voudrais que Marcel eût vu cela. En récompense, vous voilà joliment mise ! Et où avez-vous pris cette garniture de robe ? Elle n'est assurément pas de la Duchap ; je n'ai rien vu de si maussade, si ce n'est votre coiffure... Et ce joli panier ? Me direz-vous qu'il est de la Germain ? »

Julie oppose à ces mauvais compliments une timide défense : « Vous savez, madame, que je ne choisis

rien. » La semonce continue, sur le langage trop emprunté de Julie, sur ses lectures trop sérieuses. Fort heureusement elle est interrompue par le tapissier (la Comtesse se fait faire un lit d'hiver en baldaquin, elle ne peut plus dormir dans les autres), et par la brusque arrivée, en coup de vent, de son amie la Marquise...

La Marquise est un reflet de la Comtesse, une variante du même type ; elles surenchérissent, s'excitent l'une l'autre; c'est à qui ira le plus loin dans la voie du dérèglement et de la frivolité. Leur conversation est instructive. Et d'abord, elles causent de leurs amants. Il faut, n'est-ce pas, qu'une femme mariée ait une liaison affichée, officielle. La Marquise a Acaste, la Comtesse a Florimond. Elles en sont un peu lasses ; elles ne seraient pas fâchées de tâter d'autre chose.

« Ah ! Comtesse, si vous vouliez prendre pour vous mon *dogue*, me l'enlever, vous seriez charmante, et je suis sûre qu'il ne tiendrait qu'à vous. J'ai envie de lui donner un rendez-vous ici pour cette après-dînée. Je prétexterais quelque affaire et nous tenterions celle-ci. »

La Comtesse décline en souriant cette offre. Ce n'est pas qu'elle tienne à son Florimond, grands dieux ! mais à défaut d'esprit, il a l'air du monde, il est « fait au tour ». Et puis, elle y est accoutumée : « Je suis si paresseuse, que tout changement me coûte. » Pourtant c'est amusant de passer en revue les amants possibles... Voyons, qui est-ce qui est libre, en ce moment? Qui devrait-on choisir, si toutefois on se décidait? Ergaste ? Dorilas?... Peuh!... Philinte ? Très séduisant, Philinte, mais qu'il est banal ! On se l'arrache, c'est à qui l'aura. Il est vrai qu'on le garde si peu, que dans huit jours c'est à recommencer. Et les deux caillettes soupirent languissamment : « Ah! que la vie des femmes est dif-

ficile, compliquée ! » Jugez-en. La Marquise trace le tableau d'une de ses journées. C'est un fort joli morceau :

« Le matin, quelle discussion avec les ouvriers, les marchands, le choix des parures ! Quels soins pour avoir ce qu'il y a de plus nouveau, de meilleur goût et pour n'être pas prévenue sur une mode ! Ensuite les cartes, les billets à écrire pour l'arrangement des parties... Tout cela mène jusqu'au dîner. On dîne... On ne dîne point, car il faut souper... Après, vient l'excessif travail d'une toilette faite avec toute l'attention que demande la nécessité de se bien mettre. A peine a-t-on fini qu'on sort pour les spectacles ; il faut toujours tout voir ou plutôt être vue partout. Enfin l'on va souper et la nuit se passe à cavagnole. »

Quelques traits sont ajoutés par la Comtesse à cette peinture, la Marquise n'ayant pas tout dit. Elle confesse que la paix du couvent l'attire, d'un couvent convenable et de rigueur tempérée. « Il y aurait plus d'avantage pour les personnes paresseuses comme je suis, dans le parti de ces brillantes retraites, où l'on semble reprendre un nouvel éclat. » La Marquise se récrie : « Ah ! gardez-vous-en bien ! N'y eût-il que le préliminaire, — plus de rouge, plus de spectacle, — ce serait affreux. »

L'ironie acérée, leste et lucide de ce dialogue a beaucoup de saveur. C'est du bon Marni de 1720.

Une comédie ne saurait se passer d'un soupçon d'intrigue. Celle de la *Mode* est mince. Elle a, du moins, le mérite de se rapporter au sujet et de servir à l'évolution des caractères. Le jeune d'Ornac a accepté, par complaisance et bonne grâce, de se substituer à Acaste (l'amant de la Marquise) dans une affaire assez délicate.

Acaste ayant besoin d'argent pour entretenir une comédienne, son autre maîtresse, en a emprunté à une certaine dame provençale ; mais il a contracté cet emprunt au nom de d'Ornac ; de telle sorte que c'est d'Ornac qui passe pour être l'amant de la comédienne, et cela au moment même où il nourrit le projet de s'établir en épousant Julie. Cette apparente contradiction, cette duplicité scandaleuse irritent son père, le baron d'Ornac, homme grave, sévère, sentencieux (un M. Duval avant la lettre) ; il croit y discerner la cause du refroidissement de la Comtesse. Il vient lui présenter ses excuses et tâcher de raccommoder l'hymen rompu. D'autre part, Julie a appris les prétendus débordements de son fiancé ; elle est désespérée et parle d'entrer au cloître. C'est la matière du second acte de la *Mode*. Il se traîne dans des développements fastidieux ; toute cette histoire d'argent prêté et de substitution de personnes est aussi puérile qu'ennuyeuse. La douleur déclamatoire de Julie sonne faux. Il n'y a qu'une scène vraiment bonne : celle qui met aux prises la Comtesse et le Baron.

Ce dernier se présente avec mille précautions d'attitude et de langage, cérémonieux et gourmé comme un hobereau de petite ville ; il compose son maintien, pèse ses mots, il s'applique à pallier l'inconduite de son fils, il se porte garant de l'avenir, il plaide les circonstances atténuantes. Mais à mesure qu'il parle, la Comtesse dresse l'oreille. « Tiens, tiens ! ce petit d'Ornac n'est donc pas si sot ? Il a des aventures, des maîtresses. Hé, hé ! il vaut mieux que je ne croyais. Je pourrais bien avoir précipité sur lui mon jugement. » Et tandis que le Baron étale, en les excusant, les fautes du jeune d'Ornac, la physionomie de la Comtesse s'épanouit.

« — Oubliez, madame, ces égarements; mon fils n'y persistera pas. — Je ne trouve pas sa faute impardonnable. — Madame, achevez. Rendez-lui cette charmante fille qui lui avait été si solennellement promise. — Je le veux bien ; votre fils a plus d'étoffe que je n'eusse supposé. Acaste me l'avait dit. Nous en ferons quelque chose... »

L'entretien tourne court. Le tapissier est là avec le baldaquin, et il n'y a pas d'intérêt plus pressant pour la Comtesse : « Je parlerai à ma fille après que j'aurai vu ce que pense Acaste de mon meuble. Prévenez toujours le notaire. »

La pièce est achevée; le troisième acte ne renferme que des hors-d'œuvre, des croquis de mœurs finement dessinés, du bout du crayon, à fleur de peau. Et d'abord la Comtesse explique à Julie pourquoi elle avait cessé d'estimer M. d'Ornac, pourquoi elle lui a rendu son estime. « Je n'aurais pas voulu vous donner à un homme si peu propre pour le monde qu'on n'aurait su qu'en faire, mais je commence à croire qu'il pourra se former. Je suis guérie encore d'une inquiétude qui n'était pas la moins forte. La plupart des gens de province ont des idées gothiques : ils veulent être attachés à leurs femmes, et c'est tout ce qu'il y a de pis. » Malgré la crainte et le respect que lui inspirent sa mère, Julie ne peut s'empêcher de protester.

« — Il me serait bien désagréable d'épouser un homme malgré lui et de vivre avec quelqu'un qui ne me pourrait souffrir. — Ne savez-vous pas, riposte la Comtesse, qu'un mari est l'homme avec qui l'on vit le moins ? — Non, madame, dit Julie, je ne saurai jamais cela. Si j'épouse quelqu'un, je compte vivre et bien vivre avec lui. — Et qui vous propose d'y vivre mal?

Est-ce que je prétends, quand vous serez avec votre mari, que vous n'ayez pas pour lui la politesse due à tout le monde? Je pense au contraire qu'il n'y a personne avec qui l'on doive avoir des manières plus honnêtes et moins familières. »

Il ne reste qu'à signer le contrat. Mais une catastrophe éclate qui bouleverse le pauvre petit cerveau de la Comtesse. Elle accourt défaillante, oppressée, en larmes; elle s'écroule, pâmée, sur un fauteuil. « Je me meurs! Il n'est rien de plus affreux. Perdre en un moment ce que j'avais de plus cher au monde! » On s'empresse autour d'elle, on lui fait respirer des sels. Qu'est-ce donc? Son fils serait-il mort, ou son frère, ou quelqu'un de sa famille? Elle s'explique enfin. Elle était occupée avec des marchands. Un instant de distraction a causé son malheur : le petit chien qu'elle adore a quitté le manchon où il se tenait blotti : « Zinzoli a trompé ma vigilance; il est descendu dans la cour. Ah! ah! ah! on me l'a rapporté ne pouvant plus se traîner, faisant des cris qui m'ont percé le cœur et dont les plus barbares auraient été attendris. » Deux médecins fameux sont appelés pour redresser la patte cassée de Zinzoli. Jusqu'à ce que le blessé soit guéri, qu'on ne parle pas à la Comtesse de bagatelles sans importance, telles que la noce de sa fille. Elle y a bien la tête vraiment! Et sauf le raisonnable Chevalier, chacun compatit à son désespoir et le console.

« Je ne suis pas surprise de vous voir si abattue, dit la Marquise. Vos plaintes me rappellent le souvenir de ma pauvre Florine. Il n'y a jamais eu d'affliction pareille à la mienne. Je voulais mourir. Je fus huit jours sans boire ni manger; ma douleur me rendit célèbre et immortalisa l'objet de mes regrets. Plusieurs poètes

chantèrent ma Florine et sa tendre maîtresse... »

Dieu soit loué! Les disciples d'Hippocrate ont fait merveille. La patte de Zinzoli est réparée La Comtesse recouvre sa sérénité... La Marquise aussi est heureuse, elle vient d'échanger chez un marchand de curiosités de « vilaines antiquailles » qu'elle avait contre une de ces « boëtes de Chine » qui font fureur. La comédie s'achève sur un épanouissement général d'allégresse.

Ce n'est pas un chef-d'œuvre. Je ne vais pas si loin que M. Funck-Brentano. Elle est de trame très lâche ; si l'on avait la fantaisie de l'exhumer et de l'offrir comme curiosité littéraire aux abonnés du Français et de l'Odéon, il faudrait la condenser, réduire à un seul acte ses trois actes. A part le rôle de la Comtesse qui est nettement tracé et d'un dessin assez ferme, elle ne contient que d'inconsistantes et fuyantes silhouettes ; elle tire uniquement sa valeur du dialogue. Toutefois (et ici je me rallie à l'opinion de M. Funck-Brentano) elle est supérieure à la seconde pièce de Mme de Staal, l'*Engouement*, où il n'y a presque plus de psychologie et dont l'observation est moins pénétrante. L'*Engouement* s'attaque, du reste, au même travers, au désir de briller artificiellement, de suivre les caprices de la mode, à ce genre de vanité qu'on appela plus tard le snobisme. Orphise est, comme la Comtesse, une snobinette, mais elle a une si grande mobilité qu'elle s'éprend des choses et s'en dégoûte aussitôt ; elle passe d'une impression à l'autre avec une extraordinaire rapidité. Et ses désirs successifs sont à tel point violents qu'elle tombe malade si on leur résiste. Ainsi, elle est reçue chez Eraste, à la campagne. Tout l'y enchante : le ciel, les bois, les prés, l'aspect majestueux du château ; elle exalte l'innocence

et la simplicité des paysans. Elle pense de bonne foi haïr le monde. Elle veut être villageoise. Et dès que ce projet entre dans sa cervelle, c'en est fait, elle l'exécutera quoi qu'il en puisse coûter. « — J'achète votre domaine, dit-elle à Eraste. — Il n'est pas à vendre, c'est la dot de mon fils. — Qu'à cela ne tienne. Vous avez un fils, j'ai une fille. Marions-les... » Cédant au délire de son imagination, elle énumère les ineffables félicités de la vie champêtre :

« Les jours seront trop courts... Nous chasserons, j'aime la chasse à la folie... Pour nous reposer, nous irons à la pêche, c'est un amusement doux et tranquille, on y rêve agréablement. Nous avons encore la volière qui nous fournira cent plaisirs. Le soir, on voit rentrer les troupeaux ; on goûte le lait. Tout cela est charmant. Dès aujourd'hui je pêcherai ; je verrai les vendanges et la ménagerie; j'essayerai tous les divertissements de la campagne. Mais je ne les goûterai qu'autant que je serai sûre d'en jouir toujours. »

(Sentez-vous la moquerie de Mme de Staal et combien cet amour désordonné de la nature lui paraît invraisemblable et comique? Jean-Jacques n'avait pas encore agi sur les mœurs.)

Le revirement se produit. C'est le sel de la pièce. Orphise, propriétaire du château d'Eraste, le prend en exécration, elle n'en voit plus que les défauts. « Les promenades sont tristes, les vues répétées, le terrain raboteux ; on ne peut faire un pas sans s'estropier. La maison n'est pas commode, tout y manque. La salle à manger est si petite qu'à peine deux tables y pourraient tenir. Le salon n'est pas assez grand. Qu'il y ait seulement un cavagnol à quarante tableaux et trois ou quatre quadrilles, on ne pourra pas s'y retourner... Les plai-

sirs du dehors sont insipides. Ah! que cette pêche est un froid divertissement! Les vendanges, c'est encore pis : une odeur de vin qui porte à la tête! » Orphise revend le château et les terres et rentre en toute hâte à Versailles où elle espère obtenir une charge auprès du roi.

On se figure aisément l'accueil que durent obtenir, chez la duchesse du Maine, ces scènes prises sur le vif, notées par une plume malicieuse. Mme de Staal n'avait que l'embarras du choix ; ses modèles passaient et repassaient, défilaient constamment dans une maison toujours ouverte. Elle éprouvait à les peindre une joie mêlée d'un peu de rancune et d'un secret désir de vengeance. Elle n'était pas très heureuse ; sa condition de demi-domesticité lui pesait ; elle avait souffert de la grossièreté des valets qui affectaient de la traiter en égale, et la haïssaient depuis que par son mérite elle s'était élevée au-dessus d'eux ; elle avait essuyé l'impertinence des visiteuses mieux nées, leur mépris condescendant pour l'ancienne fille de chambre promue au rang de lectrice. Elle en éprouvait un embarras cruel. « L'humiliation de mon état, écrit-elle dans ses Mémoires, teignait de sa couleur jusqu'aux louanges qu'on me donnait. J'en reçus une de M. de Lassay dont je fus outragée. Mme la duchesse du Maine, en se déshabillant, laissa tomber quelques louis de sa poche. Je les ramassai et les remis sur sa toilette. « — Votre Altesse a des femmes bien fidèles », dit Lassay en me regardant. Je baissai les yeux avec confusion, disant en moi-même : « Dois-je être louée de la sorte ? Puis-je en être contente ? »

Quelle maligne satisfaction ce fut pour elle de draper ces orgueilleux et ces sottes, de les mettre debout sur les planches, de leur tendre le miroir où ils pouvaient

se reconnaître eux-mêmes, de les forcer d'applaudir leur propre caricature !

Dans l'*Engouement* et surtout dans la *Mode*, il est visible que rien n'est inventé, que tous les traits du dialogue (c'est ce qui effarouchait Favart et ce qui en fait le prix) sont l'écho immédiat, la reproduction minutieuse, à peine tournée au comique, des phrases que la jeune lectrice entendait autour d'elle et que son esprit curieux, fureteur, un peu pointu, attaché aux petites choses, — bien féminin, — enregistrait et restituait avec la précision d'un phonographe. Au premier acte de la *Mode*, la Comtesse, en veine de raillerie, fait le récit d'un repas qui lui fut donné par ce provincial de baron d'Ornac :

« On se met à table. Oh! j'aurais voulu que vous eussiez vu comme elle était servie. Ce qui devait être aux entrées se trouvait parmi les hors-d'œuvre ; le même déplacement au service d'entrées et à l'entremets. Nulles primeurs. Du gibier mal assorti, sans choix, et ce qui pis est, sans nom. On se récria sur la qualité d'un quartier de chevreuil ; je demandai s'il était de Monbar. Ils ne purent me le dire. Vous croyez bien que je n'y touchai pas. Le fruit était le plus antique qu'on ait vu de mémoire d'homme. Rien à sa place : une confusion, un bouleversement à faire mal au cœur ; et pour comble de disgrâce, il n'y avait pas un ragoût qui ne fût de l'ancienne cuisine. Enfin je fus réduite à ne desserrer les dents ni pour manger, ni pour parler. »

Est-ce assez « femme », cette façon de ramasser les menus ridicules sur la nappe d'un dîner, de les cribler de coups d'épingle ! Evidemment, on devait se chuchoter un tas de « potins » de ce genre, dans les allées de Sceaux. Mme de Staal tendait l'oreille, riait sous cape et peut-

être, le soir, notait-elle sur un carnet, un siècle et demi avant Goncourt, ce qu'elle avait vu, entendu ou deviné.

Mais voilà qui est plus piquant. Mme de Staal a buriné plusieurs fois l'image de la duchesse. Elle lui vouait une sincère reconnaissance pour ses bienfaits, mais elle les avait payés cher. Mme du Maine était capricieuse, exigeante, tyrannique, emportée. Comme il n'y a pas de grand homme pour son valet de chambre, il n'y a pas de femme sans défauts pour sa lectrice. Les pages que lui consacre Mme de Staal sont terribles, d'une sévérité que la courtoisie des termes rend plus implacable. « Madame, à soixante ans, n'a rien acquis par l'expérience. Ce n'est qu'une enfant spirituelle. Elle rejetterait les vérités les mieux démontrées si elles contrariaient les premières impressions qu'elle a reçues. Tout examen est impossible à sa légèreté. Son service est un esclavage. »

Aussi dissipée en sa conduite qu'enjouée en ses propos, la duchesse avait nombre d'amants. On lui prêtait son propre frère, le duc de Bourbon, et le cardinal de Polignac. Pour celui-ci, impossible de douter. Leur commerce s'affichait aux yeux de tous ; il était galant, aimable, dans la couleur des livres de Crébillon. Et Mme du Maine alliait à l'amour le goût des lettres ; elle troussait à l'occasion de petits vers. On a conservé ceux qu'elle échangea avec le vieux marquis de Saint-Aulaire. Il lui faisait un doigt de cour ; il lui dépêcha ce quatrain où il s'excusait de n'aller point à confesse.

Ma bergère, j'ai beau chercher
Je n'ai rien sur ma conscience.
De grâce, faites-moi pécher...
Après, je ferai pénitence.

Et la duchesse de riposter :

Si je cédais à votre instance,
On vous verrait bien empêché ;
Mais plus encore du péché
Que de la pénitence.

Mme de Staal dit aussi, achevant de peindre la châtelaine de Sceaux : « Elle apprend avec indifférence la mort de ceux-là mêmes qui lui faisaient verser des pleurs lorsqu'ils se trouvaient un quart d'heure trop tard à une partie de jeux et de promenade... » Un peu « rosse », la lectrice ! Ces lignes distillent du poison.

Or, réunissez les divers éléments de ce portrait ; rapprochez-les des héroïnes de l'*Engouement* et de la *Mode* et vous vous convaincrez qu'Orphise et la Comtesse ressemblent étrangement à Mme du Maine. C'est elle, en vérité, c'est son auguste maîtresse que Mme de Staal a mise à la scène, et d'une façon si frappante qu'il n'y avait guère moyen de s'y méprendre. On dut beaucoup se divertir, en dedans, sous l'éventail, quand les deux petites comédies furent jouées. La duchesse fut-elle assez clairvoyante pour s'y reconnaître ? Eut-elle assez d'esprit pour ne s'en offenser point ? On se juge mal soi-même. Il est probable qu'elle chercha dans l'auditoire les originaux qui avaient pu déchaîner la verve de l'auteur. Et elle ne manqua pas de les trouver.

III

Le *Hasard du coin du feu*, de Crébillon fils (arrangement de M. Nozière).

Porter sur la scène l'un des contes dialogués de Crébillon, le *Hasard du coin du feu*, le resserrer, en éliminer les détails oiseux, sans toutefois l'appauvrir ni tomber dans la sécheresse ; manier ces ailes de papillon et ne les point briser ; respecter le texte original, au point de n'y rien ajouter, de n'y rien modifier ; reproduire les propos et les gestes des personnages, dans leur plus extrême liberté, et ne pas atteindre à la grossièreté ; rester dans les limites du libertinage spirituel : pour s'acquitter de cette tâche, il fallait un tact littéraire supérieur uni à un sens très aiguisé du théâtre. M. Nozière l'a entreprise et menée à bon terme. Ce joli essai lui a valu l'approbation chaleureuse de l'auditoire « select » que les Escholiers réunissaient jeudi dans la salle de spectacle de *Femina*. Nos mondains et nos mondaines devaient apprécier la morale particulière et la psychologie de Crébillon fils. Ils en sont à peu près

au point où l'on était alors ; les mœurs qu'il retrace, sont, avec des élégances en moins, un peu les nôtres...

Sans doute vous rappelez-vous l'aventure de la marquise, du duc et de Célie... Celle-ci, une délicieuse petite femme, dont la condition est indéterminée mais certainement au-dessus de la moyenne, reçoit dans une de ces pièces reculées qu'on nomme boudoir (je reproduis les indications même de l'auteur) le duc et la marquise qui sont amants et se proposent de passer une journée agréable chez leur amie, au coin du feu. Mais une lettre de sa mère malade oblige la marquise de s'absenter. Le duc et Célie demeurent en tête à tête. Entre eux s'engage la conversation. C'est toute la pièce. Entretien voluptueux où maintes difficultés amoureuses sont soulevées et qui les mène fort loin, comme vous pouvez croire.

Si la marquise n'a pas beaucoup plus de vertu que Célie, elle a plus de retenue et de décence. Elle l'a dit expressément tout à l'heure : « Une femme ne doit point se livrer avec une légèreté qui l'expose toujours plus au mépris de ce qu'elle aime, qu'elle n'en obtient de reconnaissance. De tous les bonheurs que l'amour lui peut offrir, le premier est d'être estimée de son amant. » Ce à quoi Célie répond : « Se rendre promptement, se rendre tard, être estimée à cause de l'un, décriée par rapport à l'autre, tout cela, dans le fond, affaire de « préjugés... » Elle a mis d'accord sa vie et ses faciles principes. On ne compte plus ses liaisons. Elle a passé des bras du baron dans ceux du prince, puis du marquis, puis du chevalier. Elle ne résiste pas à l'occasion. Elle la fait naître. Ses manèges s'exercent sur le duc, qui feint de ne pas comprendre, afin d'exciter sa coquetterie. Les avances sont si claires, si effrontées, le désha-

billé de Célie si provocant, le pied qu'elle laisse apercevoir, sous des flots de dentelle, si fripon, qu'il ne tarde pas d'en être ému. Il la presse. Elle exige, avant de se rendre, un mot de tendresse, et, — fût-elle menteuse, — une parole d'amour. Mais à cela, le duc ne consent point. Il aime la marquise, il n'aime qu'elle. C'est le plaisir qui l'attire vers Célie, non un autre sentiment. Il faut qu'elle se contente de ce qu'il peut lui donner. Il la met, par sa douce violence, dans la nécessité de ne lui rien refuser. Et le duc n'a pas de remords, car il n'a péché que par caprice, et s'il a trompé sa maîtresse, il pense ne lui avoir point été infidèle...

Je discerne le malicieux sourire du lecteur. « Eh quoi ! dira-t-il. Voilà une pièce bien immorale et vous la jugez complaisamment ! » Immorale, elle l'est, j'en conviens ; elle l'est à la manière des estampes du dix-huitième siècle, du *Verrou tiré* et des *Serments indiscrets*. C'est le tableau saisissant de la corruption d'une époque aimable et dissolue ; mais une certaine ironie s'y mêle, un certain dédain indulgent et hautain de l'humanité. Vous remarquerez que l'expression de cette idée revient presque à chaque page... « Comme le plaisir n'est pas toujours à la suite de la gloire, il est tout simple que la gloire ne marche pas toujours à la suite du plaisir... » Les réflexions profondes et un peu amères s'y succèdent : « Nous ne récompensons jamais les sacrifices que l'on nous fait que quand nous sommes dignes qu'on nous en fasse .. » Pour vicieuse que soit Célie, elle se tourmente de le paraître ; elle se trouve des excuses ; elle dit au duc, trop aisément victorieux : « Vous ne devez point de mépris à celles qui ne cherchent à attaquer vos sens que dans l'intention d'aller par eux jusqu'à votre cœur... » Mais il est inflexible. Quelle que

soit l'ardeur de ses transports, il refuse l'hypocrite déclaration qui l'avilirait. Il a du *goût* pour Célie, mais rien que cela. Le reste appartient à la marquise. « Puis-je me flatter, insiste Célie, que le goût que vous avez pour moi devienne jamais un sentiment? » Fermement, il riposte : « — Je ne le présume pas. » Il est léger, libertin, mais il est loyal, il n'est pas « mufle » ; il consent à trahir par accident sa maîtresse : il ne veut pas la faire souffrir, et il conseille à Célie de prendre un amant en titre, afin que la marquise n'ait aucun soupçon de leur commerce et n'en soit pas humiliée. Ainsi partout une sorte de sensibilité s'ajoute à la sensualité des interlocuteurs, atténue le cynisme de leurs propos. L'œuvre est terriblement vive ; elle n'est ni grossière, ni basse.

Et certes je ne prétends point qu'elle soit recommandable et qu'il en puisse résulter beaucoup de bien. Elle vaut mieux, à tous les points de vue, que les ouvrages, animés du même esprit, qui chaque jour nous sont offerts. On continue de piller les écrivains de l'avant-dernier siècle, depuis Crébillon jusqu'à Choderlos de Laclos. Comme le fait justement observer M. Ernest-Charles, leurs imitateurs ont retenu l'immoralité, ils ont laissé la distinction souveraine qui ne sauve pas tout, n'excuse rien, mais dissimule au moins les laideurs ; on est descendu d'un cran ; on a glissé du libertinage dans la pornographie.

Et puis ces petits livres se parent d'un art merveilleux, et cela achève de nous désarmer. Crébillon parle la langue la plus déliée et la plus souple, toute en nuances, en frottis délicats, en tons de pastels.

« — Il faut savoir saisir le *moment* », murmure le duc.

« — Qu'appelez-vous le *moment ?* » demande Célie.

Et il donne sa définition :

« Une certaine disposition des sens, aussi imprévue qu'involontaire, qu'une femme peut voiler, mais qui, si elle est aperçue ou suivie par quelqu'un qui ait intérêt d'en profiter, la met dans le danger du monde le plus grand d'être un peu plus complaisante qu'elle ne croyait ni devoir ni pouvoir l'être. »

Cette façon d'écrire est un enchantement. Elle ne passe la rampe que si l'interprète est aussi raffiné que l'écrivain, rompu comme lui à la science de bien dire. Tel est le cas de Mlle Marie Leconte. Sa diction, d'une irréprochable netteté, détache le trait, l'envoie au but avec une sûreté et une légèreté sans égales. Ce dialogue est un clavier dont elle joue en virtuose. Joignez une spontanéité et, dans le détail, une fertilité d'invention très amusantes. La physionomie, l'attitude, le regard : tout est juste ; tout est mesuré. C'est la grande tradition de la Comédie-Française...

THÉATRE ÉTRANGER

I

Jules César, de Shakespeare, à l'Odéon.

Je suis du petit nombre de Parisiens qui assistèrent en 1905 à la représentation de *Jules César* donnée par M. Raoul Gunsbourg à Orange. J'ai vu le drame joué à Londres par M. Tree et sa troupe. Ces points de comparaison me donnent quelques lumières pour juger la tentative artistique de l'Odéon... Sur les beautés littéraires du chef-d'œuvre on a tout dit ; j'en ai parlé très longuement et ne pourrais que me répéter (1). C'est sa réalisation scénique qu'il est intéressant aujourd'hui d'examiner ; ce n'est pas Shakespeare que je trouve en cause, c'est M. Antoine.

D'abord je rends hommage au bel effort déployé, à l'éclat, à la splendeur d'une manifestation préparée avec tant de sollicitude et d'amour. Je n'en serai que

(1) Voir le *Théâtre et les Mœurs*.

plus à l'aise pour formuler mes réserves. Il y a beaucoup à louer dans ce spectacle; ce qu'on lui peut opposer, c'est justement son excès de magnificence. M. Antoine a exagéré, par coquetterie professionnelle, les difficultés ; il a un peu écrasé la pièce sous le luxe et la complication de la mise en scène. Il a voulu trop bien faire. Voilà un plaisant reproche auquel les directeurs de théâtre ne sont pas accoutumés. Le public (hâtons-nous de l'ajouter) n'a pas paru sensible à ces défauts que compensent des beautés de premier ordre. Il a furieusement applaudi. Et la soirée, plusieurs fois, a pris des allures d'apothéose.

Que voulez-vous?... je ne puis oublier les impressions que m'a laissées la représentation d'Orange. Cela ne saurait se tourner en grief contre le directeur de l'Odéon. Il est bien certain que les conditions ne sont pas les mêmes. Là-bas, nous avions l'immensité du théâtre, la poésie du ciel étoilé, la majesté du vieux mur contemporain de Rome, l'ombre de César partout dressée, la mouvante multitude de quinze mille spectateurs pressés dans l'hémicycle et participant en quelque sorte à la tragédie, si bien qu'à l'acte du Forum, les figurants et les auditeurs se confondaient, vivant et vibrant ensemble... M. Antoine a dû ramener cette fresque grandiose aux dimensions de la peinture d'histoire. Il s'est proposé d'opérer une restitution fidèle et pittoresque de l'époque. Il a fait preuve d'une conscience admirable; il est allé étudier sur place la configuration des lieux, il a photographié les ruines, interrogé les bibliothèques, dépouillé les annalistes. M. Jusseaume — le plus esthète des décorateurs — l'aidait dans cette tâche. Tous les deux, ils y ont pris goût, ils s'y sont passionnés. De leur collaboration est sortie une série de tableaux pic-

turalement merveilleux. Ils nous montrent la rue, le foyer, le Sénat, la place publique, la campagne, le champ de bataille, les ifs plantés au creux des rochers et dardant leurs aiguilles vers le ciel, les vallonnements lointains de l'immense plaine de Philippes. Tout cela est délicieusement éclairé, illuminé des rayons du soleil, baigné des molles clartés lunaires... Le verger de Brutus, avec l'onde endormie de son bassin, ses bancs de marbre, la lampe solitaire qui veille à l'intérieur du logis, ce décor, où tout est mystère et mélancolie, éveille dans l'esprit une émotion indéfinissable dont on demeure obsédé. Il a le mérite de s'adapter excellemment aux épisodes qui s'y déroulent, de les envelopper d'une atmosphère propice, d'en augmenter le relief et la couleur... Le serment des conjurés paraît plus terrible dans la paix de ce jardin, et la prière de Portia plus poignante sous le baiser livide et frissonnant de l'aurore. (Je vous recommande cette savante gradation de lumière ; on voit l'aube se lever, on sent l'humidité du matin, on a froid : c'est l'illusion même.) Sur chaque image un rideau s'abaisse, et tandis que se prépare l'image suivante, les acteurs continuent de jouer devant le trou du souffleur, en un endroit neutre, indéterminé, où sont rapidement expédiées les scènes de transition.

Ce fut la méthode employée par M. Antoine dans son adaptation du *Roi Lear*. Ici, dans *Jules César*, il use plus discrètement de ce moyen ; il sacrifie à la folie du décor ; il n'en pare pas seulement les scènes essentielles mais quelquefois, pour une scène de deux ou trois minutes, il brosse une toile extraordinaire (telle la maison de Marc-Antoine au huitième tableau) ; à peine a-t-on eu le loisir de regarder cette « illustration », de s'en « rincer l'œil », que la scène est finie. On ne l'a pas

écoutée. C'est fâcheux. Le drame souffre de cet abus d'imagerie, qui le ravale puérilement au rang d'une pièce à spectacle. Le texte doit toujours rester au premier plan. S'il passe au second, si l'attention se detourne du principal pour se concentrer sur l'accessoire, l'équilibre est rompu, l'œuvre trahie. Il y a ainsi, dans ces arrangements laborieux, quelques erreurs qu'il est indispensable de signaler.

Les deux plus fortes situations de la pièce ont pour cadre le Capitole et le Forum, le Capitole où César est tué durant la séance du Sénat, le Forum où son corps est exposé devant le peuple. Vous pensez bien que M. Antoine a apporté tous ses soins à rehausser ces fameux épisodes ; il n'a rien ménagé, ni le temps, ni l'argent, ni ses « méninges », ni celles de son collaborateur. Voyons jusqu'à quel point il a réalisé l'effet qu'il souhaitait obtenir.

Le Capitole présente l'aspect d'un ample vaisseau borné par des murailles cyclopéennes (à peu près l'intérieur des thermes de Julien du musée de Cluny). Au centre, un escalier droit, reliant le sol de la salle, apparaît en contre-bas, avec la rue que l'on aperçoit dans la large baie du portail. C'est par là que César arrive. Il s'arrête un moment sur le seuil, sa tête auguste se profilant sur le ciel, puis il descend lentement les degrés, jusqu'au fauteuil de bronze — son trône. A droite, à gauche, sur les gradins, sont assis cinquante ou soixante sénateurs (je ne les ai pas comptés, mais ils sont très nombreux : on n'a pas regardé à la dépense). L'ensemble est fort majestueux et donne bien l'idée de l'Assemblée d'un grand peuple. Seulement, voilà, cette plantation est effroyablement compliquée. Il faut traîner sur le « plateau » les gradins de pierre, et quoique cette pierre

ne soit que du bois, ces énormes caissons ne sont pas moins malaisés à empiler, à mettre en place. Il en résulte un tintamarre de tous les diables, et comme on ne veut pas multiplier les entr'actes, ce travail de réparation s'opère derrière le rideau flottant, tandis que sur le proscenium la pièce se poursuit. Une légion de machinistes roulent, tapent, bousculent les blocs de similipierre. Le rideau se gonfle sous un souffle de tempête. Le public, entrevoyant vaguement des choses qui lui seront montrées tout à l'heure, prête une oreille distraite au dialogue, lequel est d'ailleurs étouffé par ce bruit de coulisse. C'est l'inconvénient des décorations trop encombrées de détails... La besogne accomplie, parbleu, l'œil est satisfait. Mais on a payé cher ce plaisir... L'acte est d'ailleurs intelligemment, noblement réglé. Je voudrais cependant que l'assassinat fût plus féroce, que les meurtriers s'acharnassent avec une plus farouche brutalité sur la victime. Justement parce qu'ils sont épouvantés de leur crime, ils doivent se précipiter dans la violence; la peur trouve dans la fureur son remède et son excuse. Shakespeare l'indique avec précision quand, à l'acte d'après, par la bouche de Marc-Antoine il parle des « vils poignards qui *s'ébréchaient l'un sur l'autre* dans les flancs de César ». Ces assassins ne se précipiteraient pas comme des hyènes sur le cadavre tout chaud, ne s'arroseraient pas les mains de son sang avec une sorte d'ivresse bestiale, s'ils n'étaient hors d'eux-mêmes. Ils ne se possèdent plus... Dès l'instant où le dieu est tombé, un vent de folie passe sur le Sénat, sur la ville entière. Il y règne ce trouble, ce vertige qui suivent immédiatement les grandes catastrophes. On n'y voit plus clair; on est le jouet de mouvements d'âme contradictoires... Les faibles (ils sont toujours

en majorité) s'orientent vers le soleil levant. La véhémence des tribuns les soulève, les égare, les ramène.

Tout cela est exprimé avec une puissance et une vérité inouïes dans le tableau du Forum qui succède au tableau du Capitole... Pour que ce tableau ait sa réelle signification, que faut-il? Il faut qu'il soit enveloppé d'agitation, de tumulte, que l'on devine autour de lui une cité en rumeur... Or, je ne crois pas que la mise en scène très ingénieuse de M. Antoine atteigne ce but.

Vous savez quel artifice il a imaginé... Tous les journaux en ont copieusement entretenu leurs lecteurs. Il a défoncé le plancher de la scène, y a creusé une manière de fosse dans laquelle, au pied des rostres, s'empile la populace Je ne saisis pas très bien l'avantage d'une combinaison qui bouleverse le théâtre et nécessite un entr'acte interminable. On peut cependant l'admettre, mais à une condition : c'est que la foule grouillante dans ce bas-fond ne soit qu'*une portion* de la foule, qu'elle se prolonge, qu'elle pullule, qu'on perçoive ses grondements, ses murmures, que l'on entende, si j'ose dire, Rome haleter au loin.

Or, qu'a fait M. Jusseaume? (C'est lui particulièrement que je veux prendre à partie). Il entoure la tribune où pérore Brutus d'une enceinte d'édifices, très joliment peints, mais inanimés.

Cette architecture est froide; on n'y voit âme qui vive ; elle ne donne nullement l'impression d'une ville bouleversée par un deuil public. D'autre part, il élève à gauche un grand mur qui sépare la figuration de la coulisse, de telle sorte qu'au lieu de développer son décor, il le circonscrit étroitement, au lieu d'imprimer à cette scène prodigieuse l'ampleur qu'elle comporte, il la diminue, la rapetisse, la réduit à la proportion d'une

scène épisodique. Avouons-le (et je suis sûr que M. Antoine s'en aperçoit aujourd'hui), quelque chose manque à ce tableau : le prolongement, l'ambiance, *l'atmosphère*. Il est trop strictement pictural.

Sur les suivants, je n'ai pas à faire d'observations. Ils présentaient d'insurmontables difficultés. Essayez donc de figurer un champ de bataille ! Vous n'y réussirez que dans un cirque, avec des centaines de combattants — toute une armée. Encore n'obtiendrez-vous qu'un simulacre bien incolore. Des hommes qui luttent à coups d'épée, au théâtre, ressemblent toujours à des danseurs qui dansent un ballet. C'est enfantin. M. Gunsbourg, à Orange, projetait des rayons verts sur des monceaux de morts et de blessés. Cela rappelait un peu trop le fantastique d'opéra. M. Tree, à Londres, s'avise d'un truc encore plus simple. Au centre d'un décor affreusement banal, il campe une trentaine de soldats, qui, la lance en arrêt, le glaive tendu, immobiles, figés dans l'attitude des Romains de l'*Enlèvement des Sabines*, simulent le combat. Ce tableau vivant a le tort de ne pas vivre ; il « illustre » d'une façon ridicule le texte du chef-d'œuvre, il ne rime à rien, et constitue un outrage envers le sens commun et envers Shakespeare. Mais je conviens qu'il est presque impossible de trouver une solution satisfaisante. M. Antoine s'en est tiré avec élégance. Ses guerriers sont suffisamment impétueux, et l'apparition de l'ombre de César dans les ténèbres de la tente de Brutus est très impressionnante.

J'arrive à l'interprétation. Ici encore, je ne puis me tenir de jeter un regard sur le passé, quoique ces rapprochements soient tout à fait vains. L'Odéon ne pouvait nous offrir l'équivalent de la troupe tragique du Théâtre-Français — la première du monde... M. Des-

jardins est un vigoureux et ferme Brutus, il n'a pas l'harmonie de lignes d'Albert Lambert, cette grâce qui, mêlée à la force, fait le héros. M. Duquesne, à qui la nature a attribué un masque napoléonien, joue César en bon acteur — non en grand acteur ; il y manque le « je ne sais quoi », la souveraineté, l'auréole. Mlle Dux tient correctement, sobrement le rôle de Portia, que Mlle Maille avait si joliment dessiné, marqué d'un accent si ému et si tendre. Dans Cassius, j'aime beaucoup la rudesse virile et triste de Philippe Garnier. Quant à M. de Max...

Je ne voudrais pas être injuste pour un comédien à qui l'on ne peut refuser, malgré tout, du mérite, des dons originaux et rares. Mais vraiment il m'est impossible d'accepter sa façon de concevoir Marc-Antoine. Ce soudard, ce roublard, ce brillant fêtard que Plutarque nous montre joyeux et bruyamment débauché, ce reître politicien, ce faux bon garçon (quelque chose comme un roi Milan doué de plus vastes capacités, ou, si vous préférez, un général Boulanger plus hardi, audacieusement cynique, prêt à tout) — ce mâle nous est apparu sous les traits d'un personnage énigmatique, fardé, du rouge aux lèvres, les yeux cernés de kohl, drapé dans une robe de femme, tortillant des épaules, et secouant une bohémienne chevelure brune à la Polaire. Silvain avait empreint le rôle d'une robuste et feinte cordialité. Peut-être péchait-il par abus de bonhomie. M. de Max pèche par abus d'étrangeté. Je dois dire que — étonnement et malaise mis à part — il a fort habilement et même éloquemment nuancé son plaidoyer du Forum. Il a des souplesses et des bondissements de chat-tigre ; sa voix est pleine de rugissements sournois, de poisons secrets. C'est un félin...

II

La *Gioconda*, de Gabriele d'Annunzio.

Jamais je n'ai si bien senti, qu'en écoutant la *Gioconda*, le prestige qui résulte, pour une pièce de théâtre, de ses pures qualités de forme, et ce qu'un grand poète peut tirer du sujet le plus banal. Dépouillez cette tragédie des ornements magnifiques, des pensées subtiles, des détails ingénieux, des discours éloquents que Gabriele d'Annunzio y a semés ; n'en considérez que le fond ; dégagez, par l'analyse, la psychologie des personnages ; ramenez-les à l'état de la nature, abstraction faite de la pourpre et de l'or dont il les a revêtus... Vous trouverez assez peu de chose.

Voici, en quelques mots, le cas passionnel qu'il a imaginé :

Un sculpteur marié s'éprend éperdument d'un modèle qui lui a suggéré ses plus belles œuvres. Mais il a beaucoup d'estime et d'affection pour sa femme légitime. Il souffre à tel point de la rendre malheureuse qu'il essaye de se tuer, de se délivrer d'une existence intolérable.

L'épouse le dispute à la mort, l'y arrache : elle croit, à force de dévouement et d'amour, avoir reconquis cet homme qui est son unique raison de vivre. Il lui voue une tendresse, une reconnaissance infinies. Elle est heureuse. Cependant l' « autre » n'est pas vaincue; l'artiste, dès qu'il la revoit, retombe sous son joug. Il abandonne le foyer conjugal. Et la pauvre délaissée pleure sa félicité perdue.

J'ai usé, à dessein, de mots très prosaïques et très simples pour vous exposer les grandes lignes de ce sujet. Il n'est, en soi, ni bon, ni mauvais. Tout est dans la façon de le traiter. Il peut donner matière, soit à une comédie attendrissante, soit à un drame brutal, soit même à un « mélo », selon que l'auteur pousse jusqu'à la violence les sentiments qn'il se propose de peindre, ou selon qu'il les maintient dans une gamme plus modérée. L'œuvre ne nous touchera que si elle est claire, logique, si elle repose sur une exacte analyse du cœur humain, si elle met aux prises des êtres vivants, pleinement compréhensibles, et nous donne une vive sensation de réalité. C'est ainsi, je suppose, que les dramaturges de race et de tradition française — Racine, Octave Feuillet ou Dumas fils — auraient développé cette histoire : et cela ne les aurait pas empêchés de l'imprégner de philosophie, d'y introduire des idées générales.

M. d'Annunzio (encore qu'il se soit amplement nourri de notre littérature) n'est pas de chez nous; le théâtre scandinave l'a séduit par ce qu'il présente de mystérieux et d'inachevé; enfin et surtout, il est poète. C'est en poète qu'il a conçu la *Gioconda,* par des moyens et des procédés de poète qu'il est parvenu à nous intéresser, à nous émouvoir. Ceci constitue l'originalité de

l'ouvrage, sa faiblesse — et son charme. Essayons d'y regarder de près et de nous y débrouiller.

Au premier acte, une longue conversation entre Silvia (la femme légitime de Lucio) et un vieillard, Lorenzo, qui joue le rôle de confident, nous initie à la douloureuse aventure dudit sculpteur Lucio. Silvia nous apprend que son mari a « voulu mourir, dans une minute d'égarement et de fureur, pour une femme, pour *l'autre.* » Elle ne la désigne qu'en ces termes un peu vagues et ajoute seulement : « Songez combien il devait l'aimer, puisque ni la pensée de moi-même ni celle de notre enfant Béata ne l'a retenu ». Le vieillard Lorenzo félicite Silvia d'avoir montré tant d'abnégation et loue ses vaillantes mains d'avoir opéré ce sauvetage. « Chères, chères mains, courageuses et belles. Vos mains, Silvia, sont d'une beauté extraordinaire ». Cette phrase, d'une apparente puérilité, va devenir le *leitmotiv* du drame, et c'est pourquoi je vous prie de la fixer dans un coin de votre mémoire.

Nous ne savons rien encore de ce qui s'est passé, ou presque rien, ni de l'orage qui a brisé la raison de Lucio, ni des causes qui l'ont conduit au suicide. Nous espérons vraiment que les scènes suivantes dissiperont ces ténèbres. Elles ne nous fixent que sur l'état d'âme actuel du sculpteur. Il est maladif, à peine convalescent, effroyablement nerveux. Il cause avec un sien ami qui lui raconte abondamment ses impressions de voyage en Egypte ; il lui parle de ses rêves, de ses travaux, d'une certaine statue demeurée inachevée. Et nous comprenons qu'il y a là un point douloureux, une blessure saignante. Arrive Silvia, fraîche et douce dans sa robe de printemps. Lucio tombe à ses pieds, se blottit sous son aile, implore le pardon des épreuves cruelles

qu'il lui a infligées. Et Silvia, ravie, le lui accorde, avec des caresses maternelles, des regards extasiés et des mots délicieux :

« Que parlais-tu de mes peines ? Qu'est-ce que la douleur subie, et qu'est-ce que le silence, et qu'est-ce qu'une larme en comparaison de ce torrent qui me transporte ? Je sens que plus tard j'aurai le regret de n'avoir pas assez souffert pour toi... »

Tout le cœur de Silvia, ce cœur débordant d'amour, avide de sacrifices, monte à ses lèvres : « Ah ! ce n'est pas moi seulement que tu devrais aimer, c'est aussi l'amour que j'ai pour toi. Tu devrais aimer mon amour ! Je ne suis pas belle, je ne suis pas digne de tes yeux, je suis une humble créature dans l'ombre, mais mon amour est admirable, il est très haut, il est sûr comme le jour, il est plus fort que la mort, il est capable d'un prodige : tout ce que tu lui demanderas, il te le donnera !... » Lucio boit ces ineffables paroles, se blottit comme un oiseau craintif entre les bras de l'amie, qui le chérit éperdument et totalement. Pourtant dans l'adoration fébrile qu'il lui témoigne on discerne une sorte d'effort, de tourment intérieur. Il semble que Lucio veuille étreindre un bonheur qu'il devine être fragile.

Et telle est l'exposition de la tragédie. D'amples discours, écrits dans une langue frémissante, précieuse et fleurie et dont la belle traduction de M. Hérelle nous laisse apercevoir les splendeurs ; des figures imprécises figées en de nobles attitudes ; un milieu indéfini, une atmosphère de nostalgie et d'inquiétude. C'est ce que nous apporte le premier acte. Il est muet sur la « biographie » des personnages, sur le détail de leur aventure et de la crise qu'ils ont subie. Lucio a trahi Silvia... Voilà le fait. Mais pourquoi ? Comment ? Quelle était la

nature du vertige qui le poussait vers Gioconda? Amour cérébral? Entraînement sensuel? Autant de questions qui demeurent jusqu'ici sans réponse... Peut-être seront-elles élucidées à l'acte suivant.

Il ne se compose guère que d'une scène, qui, à vrai dire, est incomparable. Ce sont de ces surprises que vous ménagent les poètes de génie. On en voulait un peu à l'auteur de ses obscurités, de ses lenteurs, de l'emphase oratoire et descriptive de son verbe. Et tout à coup, l'aigle qui se traînait languissamment prend son vol, et d'un essor prodigieux, vous entraîne avec lui vers le soleil. Cette brusque ascension vous communique une émotion, une ivresse divines. Nous éprouvons tout cela quand Lucio, contentant enfin notre curiosité, expose à son ami Cosimo les raisons qu'il eut d'aimer Gioconda et l'inéluctable fatalité qui continue de les lier l'un à l'autre.

Car la sirène l'a presque ressaisi. Elle a conservé la clé de l'atelier où elle posait naguère devant le sculpteur. Elle l'y attend et le lui a mandé par un billet que l'infortuné Lucio lit et relit et qui lui brûle les doigts. L'honneur, la loyauté lui commandent de résister à cette injonction et de ne pas briser une seconde fois le bonheur de Silvia, si dévouée et si tendre. Mais le pourra-t-il? Des deux influences qui le gouvernent, l'une qui le rive au devoir et l'autre qui l'en éloigne, la seconde est la plus forte. Et n'est-ce pas un devoir aussi pour l'artiste, un devoir supérieur, de faire jaillir l'étincelle de la matière et de créer la beauté? « Silvia est une âme d'un cœur inestimable, devant laquelle je me prosterne. Mais je ne sculpte pas les âmes. Quand *l'autre* m'apparut, je pensai à tous les marbres contenus dans les carrières des montagnes lointaines, parce que j'eus

le désir de fixer en chacun d'eux un de ses gestes. »

S'échauffant à l'évocation des ivresses anciennes, Lucio peint l'ensorceleuse qui est pour lui le modèle unique, la source de toute inspiration et de tout travail. Il y a là cent lignes impérissables : la foi de l'artiste, l'élan éperdu de son rêve, sa soif de création, l'obsession artistique de l'œuvre qui le possède : ces choses y sont exprimées avec une ferveur d'enthousiasme et une piété, une flamme tout ensemble et un respect, qui soulèvent l'auditeur au-dessus de lui-même et le ravissent dans un pur enchantement.

Comme l'ami de Lucio lui fait observer qu'ayant tiré un chef-d'œuvre de Gioconda, il pourrait maintenant copier une autre image :

« Il y a mille statues dans Gioconda, et non pas une, s'écrie le sculpteur. Sa beauté vit dans tous les marbres. » Il raconte que, se trouvant avec elle un jour, ils virent descendre de la montagne les grands bœufs qui traînaient les chariots chargés de blocs de Carrare.

« Pour moi, un aspect de sa perfection était renfermé dans chacune de ces masses informes. Il me semblait que de cette femme partaient, vers la pierre brute, mille étincelles animatrices, comme d'une torche secouée... Nous devions choisir un bloc. Je me souviens ; la journée était sereine. Les marbres déchargés resplendissaient au soleil comme les neiges éternelles. De temps à autre, nous entendions la sourde explosion des mines qui déchiraient les entrailles du mont taciturne. Jamais je n'oublierai cette heure, quand même je mourrais une seconde fois... Elle s'avança parmi la blancheur des cubes rassemblés, s'arrêtant devant chacun d'eux tour à tour. Elle se penchait, examinait le grain avec attention, paraissait explorer les veines intérieures, hésitait,

souriait, passait outre. Pour mes yeux, ses vêtements ne la couvraient pas. Une sorte d'affinité divine existait entre sa chair et ce marbre qu'en se penchant elle effleurait de son haleine. Vers elle montait, de toute cette blancheur inerte, une confuse aspiration. Le vent, le soleil, la majesté des montagnes, les longues files des bœufs accouplés, et la courbe antique des jougs, et le bruit des chariots, et la nue qui s'élevait de la mer Tyrrhénienne, et le vol d'un vautour au plus haut du ciel, toutes les apparences ravissaient mon esprit dans une poésie sans limites, l'enivraient d'un rêve qui n'eut jamais son égal en moi... Ah ! Cosimo, Cosimo, j'ai eu le courage de rejeter une vie sur laquelle brille la gloire d'un tel souvenir ! Lorsqu'elle étendit sa main vers le marbre qu'elle avait choisi et se retourna pour me dire : « Celui-ci », toute l'Alpe, depuis la racine jusqu'aux cimes, aspira vers la Beauté. »

J'ai cédé au plaisir de copier cette page, la plus vibrante peut-être qui ait jamais jailli de la plume de d'Annunzio, celle où se reflète le mieux son âme d'artiste, grand-prêtre et amant de la Beauté. Ce merveilleux chant lyrique n'est pas un hors-d'œuvre ajouté à la tragédie ; c'en est l'essence, puisqu'il dévoile les secrets ressorts de la conduite de Lucio, et que le caractère de Lucio, c'est tout le drame. Il nous fait saisir aussi l'intention de l'auteur, qui est d'opposer Silvia à Gioconda, la bonté à la beauté, la vertu au génie.

Pour mettre en relief cette antithèse, le poète s'est avisé d'un très joli moyen théâtral. Alors que Silvia ranimait le corps expirant de Lucio, Gioconda, bannie du chevet du moribond, veillait sur sa dernière œuvre, arrosant jour et nuit la statue de glaise qu'il avait ébauchée, l'empêchant de se dissoudre et la sauvant de

la destruction. Ainsi toutes deux ont rempli leurs missions, celle-là a protégé la vie intellectuelle de l'artiste, celle-ci sa vie physique. Il a une double dette à acquitter. Et comme il ne peut se donner tout entier à chacune, et qu'aucune d'elles ne se résout au partage, il est condamné à se montrer ingrat envers l'une ou envers l'autre... Laquelle choisira-t-il?

La lutte s'engage entre Gioconda et Silvia. Elles se rencontrent au troisième acte, dans l'atelier de Lucio. La scène où elles se heurtent est la plus émouvante de l'ouvrage. Gioconda, que nous n'avions pas vue encore, apparaît enveloppée des longs plis de sa robe sombre et voilée de noir. Elle écoute, impénétrable, les invectives dont l'accable sa rivale :

— C'est vous, dit Silvia, qui l'avez perdu, qui l'avez enlevé à la paix de son foyer, poussé au désespoir, au suicide.

— J'ai obéi, réplique Gioconda, à une puissance implacable, supérieure à sa volonté et à la vôtre. Vous ne nous séparerez point.

— Il ne vous aime plus, s'il vous a jamais aimée.

— Il m'aime toujours.

Le duel se poursuit entre la haine furieuse de l'épouse et le mépris de la maîtresse irritée et hautaine. Gioconda prend l'offensive (je vous résume son très long discours) :

— N'accusez que vous-même de ses malheurs. Auprès de moi il trouvait la joie, la liberté; auprès de vous la servitude, la chaîne d'une existence sans idéal, le fardeau de la bonté qui s'impose; vos mains lui faisaient chaque soir un lit d'épines où il refusa enfin de s'étendre. Ce sont vos mains attentives et jalouses qui l'ont réduit à chercher un refuge dans la mort. Vous avez sauvé sa

vie, j'ai sauvé la suprême création de son art. L'œuvre qu'il a commencée est là; elle m'appartient. Pour l'achever, ma présence est nécessaire.

Continuant de braver les menaces de Silvia, elle ajoute :

— Ici ce n'est pas un foyer, le sanctuaire des vertus domestiques. Ce lieu est en dehors des lois. Ici un sculpteur fait ses statues. Il y habite seul, avec les instruments de son art. Je ne suis, moi, qu'un instrument de son art. La nature m'a envoyée vers lui pour le servir. Il va venir. Je l'attends.

Afin de congédier l'intruse, Silvia a recours au mensonge.

— C'est lui qui vous ordonne de partir. C'est lui qui m'envoie.

— Chassée, je suis chassée!... En me chassant, vous brisez Lucio, vous immolez sa jeunesse, sa lumière, car sa lumière et sa force, c'était moi.

Cédant à un mouvement de rage aveugle, Gioconda se précipite, pour la détruire, vers la statue ébauchée. Silvia veut l'arrêter, la lourde masse s'ébranle, et, en tombant, écrase ses mains (le *leit-motiv* continue), ses douces mains consolatrices, ses mains de bonté et de courage.

Le drame est achevé. L'acte qui lui sert d'épilogue nous montre Silvia mutilée, privée de ses mains, qu'il a fallu amputer, pauvre colombe sans ailes, échouée dans la solitude du logis désert, vouée désormais sans remède à un deuil éternel. Son époux l'a abandonnée pour l' « autre ». Nous ignorons où il est, ce qu'il est devenu — nous ne le verrons plus — et comment cette monstrueuse séparation s'est opérée. L'auteur nous place, suivant sa coutume, devant le fait accompli. Il

ne nous donne point d'explications; nous ne saurons pas l'horrible tempête qu'a dû, je suppose, déchaîner dans le cœur de Lucio le martyre de sa femme, ni à la suite de quel effroyable déchirement il a pu se résoudre à la quitter. C'eût été le côté le plus pathétique et le plus humain de la tragédie. M. d'Annunzio ne s'en est pas soucié. Et voilà comment un grand poète évite les difficultés. Il ne les tourne même pas. Il les ignore. Quand ses personnages deviennent embarrassants, il les supprime. Cela est ingénieux. Cela l'est un peu trop. Et l'on se sent une furieuse envie de lui chercher querelle, de lui demander compte d'une si impertinente désinvolture.

Si nous lui adressions de tels reproches, M. d'Annunzio nous ferait remarquer que nous n'avons rien compris à son dessein, qu'en composant la *Gioconda*, il n'a pas prétendu tracer un tableau de mœurs empreint de couleurs réelles, que sa pièce n'est pas davantage une étude de caractères, mais un poème dans lequel il a jeté des strophes, des métaphores, des effusions lyriques, des idées et des symboles:

C'est ainsi qu'il faut considérer cette œuvre, si l'on veut porter sur elle un jugement équitable. Elle est au-dessus — ou si vous préférez, en dehors — des types ordinaires de théâtre, elle échappe à toute comparaison. On y salue au passage les théories familières à l'auteur, des sensations éparses dans ses livres, on l'y retrouve lui-même (car toujours il se met dans ce qu'il écrit) avec sa conception de la vie, son sens profond de l'art, son individualisme effréné. M. d'Annunzio, imprégné des théories de Nietsche, a souvent développé cette thèse barbare de la magnification du moi. Tout est licite à l'homme supérieur pour le développement de sa person-

nalité, c'est le seul devoir qui s'impose à lui. Vous reconnaissez à ces traits l'effroyable égoïsme de Lucio, la férocité avec laquelle il broie l'obstacle qui le sépare du but.

Pourtant la *Gioconda*, comme les plus récents ouvrages de M. d'Annunzio, marque l'évolution qui s'est accomplie dans sa pensée. Il ne décrivait d'abord que le plaisir et la joie des sens ; sa tragédie se meut en une sphère plus grave ; elle montre ce qu'il y a de fatalité mystérieuse dans la destinée de l'artiste, dans le conflit qui éclate entre son cœur et son cerveau, et combien il est peu maître de sa volonté.

Lucio fait le mal, mais il n'en jouit point. Ce n'est pas un Machiavel, un tyran, un de ces hommes de la Renaissance qui répondent à l'idéal secret de M. d'Annunzio. Il n'est en aucune façon satanique, ni méchant ; il ressent le contre-coup des souffrances qu'il sème autour de lui ; il est sa propre victime. Et c'est cette douleur, partout répandue dans les quatre actes de la *Gioconda*, qui donne à l'œuvre son accent et qui fait que, malgré ses énormes défauts, elle nous touche.

En l'écoutant, je me rappelais la ligne qui sert d'épigraphe au roman de d'Annunzio *les Vierges aux Rochers* : « Une chose naturelle vue dans un grand miroir ». La *Gioconda*, c'est bien cela, un drame humain, dont on n'aperçoit, dans un miroir magique, que le reflet. Et ce miroir déforme les objets, estompe leurs contours, leur enlève de la réalité et leur ajoute de la perspective. Toutes ces figures, Lucio, Gioconda et même Silvia (celle qui est marquée des traits les plus fermes), restent à demi énigmatiques, elles s'agitent dans une sorte de pénombre et semblent éclairées dans la lumière surnaturelle, qui flotte sur les peintures de Léonard de Vinci.

Voilà quelques-unes des impressions que j'ai ressenties à l'audition de la *Gioconda*. Je n'affirme point qu'elle les éveille en vous, ou que vous y voyiez les choses que j'y ai vues. Les ouvrages de ce genre, qui sont sur la frontière de la musique et de la littérature, ne se peuvent guère discuter. Chaque spectateur y trouve un peu ce qu'il y apporte et les interprète au gré de sa sensibilité et de son rêve.

Comment fallait-il jouer la pièce? Quel aspect en souligner ? Le côté *drame?* Le côté *mystère?* M. Lugné Poë, cédant à de vieilles habitudes et ne pouvant tout à fait oublier le répertoire qui lui valut ses premiers succès, a penché vers le *mystère.* La représentation a paru empreinte d'une onction, d'une majesté sacerdotales...

Et cependant M. Burguet traduit avec une ardeur fiévreuse l'angoisse maladive de Lucio ; et Mlle Suzanne Després, avec beaucoup de vérité et d'énergie tragique, le supplice physique et moral de Silvia. Je l'eusse voulue, au premier acte, plus ineffablement tendre et bonne.

III

Vieil Heidelberg, de Forster (adapté de l'allemand par MM. Rémon et Bauer).

Un conte bleu, très touchant, très simple, imprégné d'une saveur de terroir particulière ; une très fraîche idylle, placée dans un cadre pittoresque ; l'éternité des sentiments, jointe à la couleur originale et plaisante du décor. Voilà, je pense, ce qui a assuré le succès de la pièce de M. Forster, — vogue prodigieuse, universelle, que des milliers de représentations, dans toutes les langues, dans tous les pays, n'ont pas épuisée...

Oui, ce n'est qu'un petit conte, entièrement dénué de complication psychologique.

Il était une fois un jeune prince qui s'ennuyait à la cour de son oncle, le prince régnant de Karlsbourg... Cette Altesse Sérénissime, qu'on ne voit pas, mais dont l'ombre plane sur la pièce, est maussade. Le palais où elle habite lui ressemble. Il y règne une inflexible éti-

quette, une méticuleuse roideur qui se communiquent, dès la première scène, au dialogue. Un personnage vêtu de noir, Son Excellence le ministre de Haugh, donne des ordres au chambellan de service.

« Son Altesse Sérénissime reçoit en ce moment le prince héritier. Aussitôt que Son Altesse le prince héritier aura quitté l'appartement de Son Altesse Sérénissime, vous direz à Son Altesse le prince héritier de m'accorder quelques moments d'audience. »

Il s'agit d'annoncer une grande nouvelle au jeune prince Charles-Henri; cet adolescent vient de conquérir avec éclat ses parchemins universitaires. Un séjour à Heidelberg est le couronnement obligé de ses études. Il s'y rendra avec le docteur Jüttner, son maître, promu pour la circonstance à la dignité de conseiller d'Etat. Son valet de chambre Lutz l'y accompagnera également. Ces deux hommes symbolisent, dans la pensée de l'auteur, la double influence qui va agir sur le prince et le tirailler en sens contraires : la servitude et l'indépendance, l'assujettissement aux règles et la liberté. M. Lutz, sot et gourmé comme un paon faisant la roue, jaloux des prérogatives de sa charge, blêmit de fureur, lorsque le docteur Jüttner ose le prier d'aller quérir l'indicateur des chemins de fer. Ce dernier est la bonhomie, la cordialité mêmes. Pendant des années, il a langui avec son élève dans le sombre château. La prison s'ouvre enfin. On va respirer, s'épanouir. On videra des bouteilles sous le firmament bleu, on canotera sur le Neckar... Jüttner fut étudiant, jadis, à Heidelberg. Il a gardé un radieux souvenir de la vieille ville.

— Tu ne connais pas ça, dit-il à son élève. Tu n'as pas la moindre idée de ce que représente ce mot : Hei-

delberg. C'est comme si l'on buvait du vin mousseux, du vin du Rhin, du vin de mai... Et avec cela, de jeunes fous et des femmes!...

Il se sent bien malade, le pauvre docteur. Il a l'estomac usé, pour avoir mangé trop de charcuterie à Karlsbourg (c'était la seule distraction qui y fût autorisée). Ses soixante ans hésitent à escorter les dix-huit ans du prince. Mais la séduction d'Heidelberg est irrésistible. Ils partiront tous deux, non pas dans l'intention de consacrer exclusivement leur temps à un labeur méthodique, comme Son Altesse Sérénissime le prescrit.

— Ah! mon cher Charles-Henri! Tu vas en écarquiller, des yeux! Tu connaîtras la joie!

Le second acte nous transporte dans ce paradis qui arrache de si lyriques effusions au docteur. La scène représente la terrasse du restaurant Rüder, un chalet au toit rustique, aux murs ornés de feuillage. A gauche, au loin, sur la montagne, se dressent les ruines du château émergeant de la forêt verte. En bas, serpente le ruban d'argent du fleuve. Les pêchers sont en fleurs, le ciel rit. C'est le printemps. M. Rüder, l'hôtelier, dresse les tables, interpelle les servantes. Il attend le prince qui lui accorde le grand honneur de prendre un appartement chez lui. Sa nièce Catherine a préparé un bouquet et un compliment pour l'auguste voyageur. Elle est très émue, et cet émoi lui sied à ravir. Elle a des prunelles de myosotis, des cheveux blonds, des joues roses et presque trop de vivacité. Je croyais les Allemandes moins turbulentes. Mlle Sylvie — délicieuse d'ailleurs — mène le rôle d'un train d'enfer; pimpante et tourbillonnante, elle dégringole l'escalier, saute sur les chaises, se laisse pincer la taille par messieurs les

étudiants — oh! le plus innocemment du monde! Elle n'est que leur camarade. Ils l'aiment, mais la respectent. Et pour que nous n'ayons point de mauvaise pensée à ce sujet, l'un d'eux, le chef du groupe des Saxo-Borusses, lui décerne un solennel hommage.

— Le chef des Saxo-Borusses, s'écrie-t-il, offre son écharpe à Catherine, la plus ravissante jeune fille d'Heidelberg et la plus vertueuse.

Tous ses compagnons l'imitent. Et les rubans multicolores s'enroulent autour des épaules de Catherine, heureuse et fière. Les tonnelles s'emplissent, les pipes s'allument, les chopes circulent, les chœurs joyeux montent vers le ciel. L'université d'Heidelberg est là, au complet : les Souabes, les Vandales, les Saxo-Borusses, les Saxons, les Westphaliens, les Rhénans. Ce tableau, merveilleusement réglé, est d'une vérité, d'une animation extraordinaires.

Cependant on entend un bruit de sonnailles et des claquements de fouet. Le prince paraît, précédé du solennel M. Lutz, qui ne dissimule par le dégoût que lui inspire l'effervescence de cette jeunesse mal élevée. Charles-Henri accueille d'un air timide les fleurs et les vers de la rougissante Catherine. Le docteur Jüttner, éreinté par le voyage, s'assoupit. Et les premières paroles d'amitié s'échangent entre les deux jeunes gens. Et nous devinons qu'ils ne tarderont pas à éprouver l'un pour l'autre un sentiment plus vif. Catherine est fiancée à François, maquignon qui l'attend en Autriche pour se marier. Elle n'est pas pressée de le rejoindre, maintenant surtout que les regards du petit prince — du prince charmant — se sont abaissés sur elle... Charles-Henri ne sait plus au juste où il en est. Les effusions des étudiants, qui l'enrôlent de force dans

leur bande, achèvent de le griser. Il trinque avec eux, il arbore leurs couleurs, se coiffe de leur casquette. Et il est heureux, car pour la première fois il se sent libre. Il vit...

Je ne saurais rendre la grâce qui s'exhale de ces choses naïves. Cela ne s'analyse point. C'est comme une poussée de sang généreux et neuf qui vous monte au visage, comme une brise printanière qui vous rafraîchit. Et la musique allègre ou tendre des *lieder*, qui tantôt coupent le dialogue, tantôt l'accompagnent en sourdine, y ajoute un accent de poésie émue. On ne peut rien imaginer de plus exquis.

« Du vin, des femmes, de jeunes fous » : ainsi le bon docteur définissait les délices d'Heidelberg... En effet, Charles-Henri n'a guère d'autre occupation, non plus que son maître, non plus que ses condisciples. Le milieu où se déroule le *Vieil Heidelberg* offre quelque analogie (on l'a fait remarquer) avec la *Vie de bohème*. Une nuance, pourtant, les sépare. Les héros de Mürger s'amusent, il est vrai, mais ils travaillent, ou du moins l'inquiétude d'un travail cérébral les poursuit. Chacun d'eux songe vaguement à labourer un coin du champ de la littérature ou de l'art. Rodolphe est poète, Marcel peintre, Schaunard musicien, Colline érudit et bibliophile. Les personnages de M. Forster sont à peu près dépourvus d' « intellectualité ».

En tout cas, ce côté de leur caractère est passé sous silence. Ils nous donnent le spectacle d'une existence presque exclusivement animale. Le professeur Jüttner ne « dessoûle » pas. Les étudiants courent les bals villageois, et se promènent la nuit, tenant en laisse d'énormes molosses et réveillant les aubergistes au son du tambour. Sitôt rentrés au gîte, ils poussent des

clameurs forcénées, tapent sur leurs pianos et se préparent des « punchs turcs ». Ce sont plaisanteries d'écoliers en goguette.

Charles-Henri y déploie une ardeur extrême ; il se dédommage de son temps de captivité. Nous le voyons, au début du troisième acte, rentrer d'une de ces équipées nocturnes. Il embrasse Catherine et la tutoie. Catherine lui rend avec ivresse tutoiement et baisers. Et nous saurions ce qu'il en faudrait conclure, si c'était une pièce française mettant en scène de jeunes Français. Mais sous la plume de M. Forster, ces familiarités ne semblent pas tirer à conséquence, elles s'enveloppent d'une sorte d'ingénuité. Catherine est-elle la maîtresse du prince, ou seulement son amie ? L'auteur ne l'indique pas expressément. La question n'est pas posée. Ils sont très enfants tous deux, très « gosses ». Charles-Henri propose à Catherine de sauter dans le train et de venir à Paris. On visitera les beaux magasins, on y fera des emplettes. Elle applaudit à ce projet ; ce qui ne l'empêchera pas, un peu plus tard, de convoler en justes noces avec son « promis » François, dont elle continue de garder dans sa poche la photographie. Ces traits curieux correspondent à des mœurs qui ne sont pas les nôtres et impriment à l'ouvrage une couleur savoureuse.

Le rêve des amoureux est détruit par la brusque interruption de de Haugh, le ministre d'État, porteur d'une fâcheuse nouvelle. Son Altesse Sérénissime le prince de Karlsbourg a été frappée d'une attaque subite qui nécessite à son chevet la présence du prince héritier. Charles-Henri se révolte contre la cruauté du sort ; il refuse d'obéir ; quelques mots sévères du ministre le ramènent au sentiment du devoir ; il courbe la

tète. Et ce sont les adieux, trempés de larmes, de Tite et Bérénice. Catherine s'efforce de sourire à son amant pour l'armer de courage ; mais on la sent torturée (Mlle Sylvie a traduit avec une sincérité poignante cette douleur). Elle apprête sa valise, elle y place tristement l'écharpe, la casquette, derniers souvenirs de la vie d'étudiant, mélancoliques insignes d'une liberté trop tôt ravie. Et quand le jeune homme a disparu elle éclate en sanglots.

— Charles-Henri, tu ne reviendras plus.

Maintenant il est roi. Deux ans se sont écoulés. Et plus que jamais la solitude de la cour de Karlsbourg, l'air qu'on y respire, l'oppressent. Son vieux Jüttner est mort. Il n'a près de lui que des dignitaires et des valets : pas un cœur fidèle. On va le marier, diplomatiquement, à une princesse inconnue, indifférente. Souvent il pense à la gentille petite femme qui lui versait de la bière dans le cabaret du papa Rüder. Il a le goût de ses baisers sur les lèvres. Et voici qu'un incident imprévu avive ce regret : la visite d'un brave homme auquel il promit jadis, dans une heure de folie, à Heidelberg, une place d'échanson, et qui vient lui rappeler sa promesse. Il lui fait servir à souper. Il l'interroge.

— Et Catherine ?

— Ah ! monseigneur, elle a beaucoup pleuré.

— Elle est toujours là-bas ?

— Toujours.

Le prince n'y tient plus. Il sonne son intendant, le majestueux Lutz :

— Vite, nous partons pour Heidelberg !

La ville n'a pas changé. Et ce n'est plus la même ville. Charles-Henri y apporte une âme différente : il y

aperçoit des figures nouvelles ; la plupart de ses anciens compagnons sont dispersés ; ceux qu'il retrouve l'accueillent cérémonieusement et n'osent plus traiter le prince régnant comme ils traitaient le prince héritier avec une affectueuse camaraderie ; on se met en habit pour le recevoir ; on prononce des discours ; on chante, mais non les mêmes chansons : ce sont des airs solennels, des paroles graves :

O jerum, jerum, jerum! O quæ mutatio rerum!...

Ce cinquième acte s'oppose au second ; il se déroule au même lieu, dans le même décor. M. Antoine a indiqué très joliment ce contraste, qui est toute la pièce. L'effet que produisent les ouvrages dramatiques est dû souvent à l'art du metteur en scène plus encore qu'au mérite de l'auteur. Celui-ci conçoit, celui-là réalise. L'un apporte l'idée, l'autre complète et achève l'expression.

Le public ne soupçonne pas l'importance d'une mise en scène intelligente, attentive, et ce qu'il lui doit de plaisir. Pourquoi le dernier acte du *Vieil Heidelberg* est-il si émouvant ? C'est qu'il rend sensible aux yeux, par une foule d'ingénieux petits détails, la détresse morale des personnages.

Tout est « nostalgie » dans ce tableau, comme dans le cœur du prince. L'automne a succédé au printemps ; il n'y a plus de fleurs au bout des branches, rien que des feuilles sèches ; de maigres sarments remplacent les jeunes pampres sur le treillage vert des tonnelles ; le château domine de ses tours la forêt morte. Dans le jardin du restaurant, ce n'est plus le désordre des chaises et des guéridons parmi lesquels la folle jeunesse s'ébattait ; solennellement, une table en fer

à cheval s'y dresse ; les étudiants, autour d'elle rangés, attendent, sous les armes, que Son Altesse les passe en revue. Ils ne rient pas. Ils vident leurs chopes avec le mouvement automatique de soldats à la parade. Le kappelmeister brandit son bâton comme il ferait d'un sceptre. Le prestige de la royauté a frappé de stupeur ces hommes libres. Partout où il va, le prince porte avec lui sa prison.

Il n'y a que Catherine qui ne soit point transformée. (C'est, je pense, une erreur de psychologie, mais une erreur voulue et préméditée.) Il est bien certain que la pauvre servante d'auberge doit être impressionnée, ainsi que tout le monde, par le changement de condition de son ancien amoureux, et qu'elle ne se hasarderait pas, après deux ans, à le tutoyer, à l'appeler par son petit nom sans y être au moins encouragée. M. Forster ne s'est pas arrêté à ces scrupules. Catherine se jette au cou de Charles-Henri, l'embrasse à pleine bouche ; elle n'y met pas plus de cérémonie. C'est très invraisemblable. Et c'est très gentil. Et les mots qu'ils se disent dans leur dernière scène sont très touchants, très « humains ». Catherine ne cache pas au prince la grosse peine qu'elle a endurée, qu'elle endure toujours.

— Je ne peux plus être gaie. Et puis j'ai vieilli. Je partirai bientôt pour épouser François.

Lui aussi, il va prendre femme. Elle a lu cette nouvelle dans les journaux. Et elle a acheté le portrait, en carte postale, de la future princesse...

— Ta fiancée est belle. Sois bon pour elle.

Catherine est une fille tendre, mais pratique et sensée. Elle console le prince, elle le « remonte ».

— Que deviendrai-je si tu restes triste ? Je me ma-

rierai, je parlerai aux gens, poursuivie par cette idée. Il n'y avait pas d'autre solution pour nous deux, n'est-ce pas ? Nous le savions. Tu vas retourner chez toi, te marier. Et tout s'arrangera.

Charles-Henri soupire.

— Nous ne nous reverrons plus ; nous ne nous oublierons jamais. Je n'ai aimé que toi.

L'ouvrage s'achève sur la douceur résignée de cette séparation. L'idylle se termine en élégie. Il fallait un dénouement réel à ce conte bleu pour que nous puissions y croire. Les rois n'épousent pas les bergères, mais on peut admettre qu'ils les adorent et souffrent de les quitter.

IV

Madame la Douane, pièce en quatre actes de M. Dinter (adaptée de l'allemand par M. J. La Rode.)

Mon Dieu, qu'il est agréable d'écouter un ouvrage qui sorte de la coutumière banalité et vous apprenne quelque chose ! Le théâtre Déjazet nous a procuré ce plaisir. La pièce qu'il a jouée, *Madame la Douane*, n'est qu'un vaudeville. Mais c'est un vaudeville allemand, ou, plus exactement, alsacien ; il manque de fluidité ; il est copieux, gras et lourd comme un bon plat de choucroute garni de cervelas et de lard fumé. Par là, précisément, il nous a séduit, par sa saveur locale, par son atmosphère et son accent. Nous y avons retrouvé la plantureuse cordialité qui prête tant de charme aux œuvres d'Erckmann-Chatrian.

(Celles-ci sont tombées dans un injuste oubli, d'où elles sortiront tôt ou tard. Nous les adorions. Il semble qu'on ne les aime plus guère. C'est nous qui avions raison. Erckmann-Chatrian sont de grands artistes et des écrivains de premier rang.)

Certes, *Madame la Douane* ne vaut pas l'*Ami Fritz ;* la pièce ne vise ni au style, ni à l'émotion, ni à la délicatesse, mais seulement à la gaîté. Elle atteint son but ; elle rit à panse déboutonnée. Elle a encore un autre mérite, auquel les Français ne sauraient être insensibles et dont je parlerai tout à l'heure.

Son histoire est curieuse. M. Masson-Forestier, que rien de ce qui touche à l'Alsace ne laisse indifférent, me l'expose dans une lettre documentée. Elle fut représentée et applaudie à Mulhouse ; elle a pour auteur M. Arthur Dinter, un très savant homme, docteur en toutes matières, philosophie, médecine, chimie, etc..., professeur à la real-schule de Ribeauvillé, fils d'un douanier allemand et d'une Allemande ; animé d'un fervent loyalisme envers sa patrie, officier si zélé qu'il se met en uniforme pour faire des conférences. Pourtant, là-bas, on incrimine sa tiédeur, on l'accuse d'être anti-Allemand. Il s'élève avec fureur contre ce reproche :

« Anti-Allemand, parce que j'admire la liberté dont on jouit en France, parce que j'ai le courage de blâmer les sottes taquineries que l'on inflige aux Alsaciens, restés fidèles au souvenir français !... »

Tel est justement l'objet de *Madame la Douane.* Les fonctionnaires prussiens, tatillons et intolérants, y sont tournés en dérision. La vieille Alsace y est exaltée. L'autorité allemande a répondu, d'ailleurs, d'une façon assez spirituelle aux censures de M. Dinter, en ne l'inquiétant pas, en laissant libéralement se produire un ouvrage subversif, qui lui eût valu jadis dix ans de forteresse. Et ceci prouve, hélas ! que nos voisins se croient bien assurés de la victoire, de la conquête définitive. La licence accordée à M. Dinter est une coquetterie de leur force... Et ceci explique également

l'énorme succès de son ouvrage, la joie malicieuse que les Alsaciens eurent à l'acclamer, sous les yeux de leurs seigneurs et maîtres.

Le rideau se lève sur un très joli décor. La salle d'auberge classique : boiseries claires et vernies, plats d'étain, cuivres luisants; à gauche, le poêle de faïence; à droite, le coucou de la forêt Noire; au fond, par les croisées ouvertes, le sommet des Vosges, les bois de sapins grimpant vers le ciel. Nous sommes chez le cabaretier Schimmel, cabaretier suspect de favoriser la contrebande. En effet, sa maison située à deux pas de la frontière, adossée à la montagne, est munie d'une cheminée truquée qui permet d'y introduire frauduleusement les marchandises. Elle est hantée la nuit par les contrebandiers, le jour par les officiers et les sous-officiers de la douane. Une bataille héroï-comique va s'engager entre ceux-ci et ceux-là. C'est toute la pièce... Seulement, l'auteur s'arrange pour que le public soit avec le gibier contre le chasseur; il campe sur les planches le plus aimable contrebandier qui se soit vu depuis Fra Diavolo...

François Sperber est un enfant du pays, mais il n'a pas voulu servir sous le drapeau prussien ; il a fui au moment de la conscription, il s'est engagé chez nous, dans la légion étrangère, où il a fait figure de brillant soldat; il profite d'un congé pour revenir secrètement en Alsace; il espère décider quelques jeunes compatriotes à imiter son exemple, à franchir les Vosges. Il profite de l'occasion pour aider le colporteur juif Bidon Mayer à introduire frauduleusement cinq cents chronomètres — histoire de jouer un bon tour aux douaniers. Car François Sperber ne cherche pas à tirer un profit pécuniaire de l'opération. Il est au-dessus de ces basses

convoitises. C'est, vous dis-je, un paladin, beau, bien fait, élégant, vêtu d'un superbe gilet bleu qui le signale à l'attention des gendarmes. Et badin ! et séduisant ! D'une galanterie raffinée avec les dames !... Un ténor de l'ancien Feydeau. Il a rencontré sur sa route le professeur Zipfel (un pauvre neurasthénique en quête d'air pur) et sa femme à qui il a offert un bouquet de myosotis. La jeune Mme Zipfel a rougi ; elle aime déjà ce noble cavalier. Je vous dis que François Sperber est irrésistible.

Ils se retrouvent tous à l'auberge de Schimmel. Ils y subissent le contact de ces messieurs de la douane. Ici, c'est le côté caricatural de la pièce. M. Dinter se divertit à grossir les traits, à souligner les ridicules ; il s'en donne à cœur joie. Tous les fonctionnaires « écopent », depuis le plus haut gradé jusqu'au plus infime, depuis M. l'inspecteur général Pimpe, solennel, insolent, cassant, coupant comme la lame de son sabre, jusqu'aux simples agents, automates imbéciles obéissant au doigt et à l'œil.

La mieux venue de ces figures grotesques est le brigadier Brumm, ex-maréchal des logis des dragons poméraniens, promu douanier pour sa retraite. Il a d'immenses moustaches rousses en crins de brosse, une tête carrée, une bedaine gonflée de bière. Cette outre boit et mange toujours, dévore l'oie que la sœur de Schimmel, la mûre et incandescente Salomé, a fait rôtir à son intention, et l'arrose puissamment à larges lampées. La scène où l'aubergiste vide tous ses flacons, schnick, rhum, kummel, dans ce gosier insatiable, est fort divertissante et fort remarquablement interprétée par M. Wagmann, un acteur plein de naturel. L'épais Brumm se sature de victuailles et de liquides ; son

petit œil pétille, sa moustache frémit, sa langue s'épaissit, ses courtes jambes flageolent. Et il annonce à Schimmel que le terrible François Sperber sera bientôt capturé. François n'est-il pas reconnaissable à son magnifique gilet bleu?... François quittera le gilet bleu. Il est trop futé pour se laisser prendre. Il changera d'habit et de nom. Cette métamorphose est encore une occasion que saisit M. Dinter de railler le fonctionnarisme et l'automatisme allemands...

Un jeune homme, fringant, impertinent, parlant haut et bref, débarque à l'hôtellerie de Schimmel. C'est M. Von Pufki, conseiller de l'empereur Guillaume II (auquel il s'efforce visiblement de ressembler). Nouvellement chargé de la direction des douanes, il aime à surveiller ses subordonnés, à les prendre en faute. Les courses dans la montagne l'ont exténué; il se met au lit, il charge Salomé de nettoyer ses nippes poussiéreuses. Salomé les dépose sur une chaise... Vous devinez?... François Sperber s'en empare, et, s'en étant affublé, il entre dans la peau du personnage. Le contrebandier disparaît et cède la place à M. le conseiller impérial, qui commande, jordonne, rabaisse le caquet de M. le contrôleur général Bidermann, de M. l'inspecteur général Pimpe. Nul n'ayant encore vu le nouveau chef, chacun exécute docilement les ordres de son sosie. Et lorsque le vrai Von Pufki, réveillé par ce tumulte, surgit, vêtu du fameux gilet bleu qu'on lui a substitué, il est bousculé, passé à tabac, bâillonné, jeté en prison...

Cette situation prête à des équivoques faciles et assez divertissantes. Un des épisodes qui durent, j'imagine, soulever l'hilarité des spectateurs d'Alsace est la mésaventure de Brumm, le gros ivrogne, qui, surpris durant sa sieste par Sperber, fut fessé, puis lié à un arbre. Il

ne s'est pas vanté de sa déconvenue, car il a autant d'aplomb que de jactance ; mais Sperber (le faux Von Pufki) l'interroge sévèrement et, pour le convaincre d'imposture, l'oblige à s'asseoir... Or, Brumm, depuis la correction qu'il a reçue, ne peut poser sur un siège, si moelleux soit-il, la partie inférieure de sa personne. Brumm est déshonoré et perd la tendresse de Salomé qui ne saurait aimer un poltron. J'accorde que tout cela manque un peu d'atticisme. C'est du comique enfantin, primitif, près de la nature, totalement dénué de corruption... De même, je citerai la scène molièresque où l'on voit le neurasthénique Zipfel gorgé de médicaments par l'excellente Salomé, — poudre à suer, poudre à évacuer, poudre à dormir, — avalant ces drogues avec résignation et courant, un drap sur la tête, à la recherche des water-closets. Évidemment, M. Dinter ne prend pas, ne veut pas prendre au sérieux la neurasthénie ; cet homme sain et bien portant n'admet pas le déséquilibre du système nerveux. Il enveloppe de jovialité ses innocentes satires.

Sa gaîté lui a permis d'aller très loin dans l'audace. Au troisième acte de *Madame la Douane* on chante un couplet de la *Marseillaise* que le traducteur, M. J. La Rode, a remplacé, je ne sais trop pourquoi, par l'entraînante et populaire marche de *Sambre-et-Meuse* de Louis Ganne. François Sperber a pénétré par la cheminée dans l'auberge de Schimmel. Il y pratique son embauchage. Une vingtaine d'adolescents tendent l'oreille à ses exhortations enflammées, y compris un jeune cadet déjà incorporé au service de l'Allemagne (comme le héros de Maurice Barrès) et impatient de s'y dérober. Il est extraordinaire que la police d'outre-Rhin ait enduré un pareil spectacle. Nous l'avons trouvé, nous, aimable et instructif.

ELEONORA DUSE

Il faut pourtant que je vous entretienne avec quelque détail de ces représentations d'Eleonora Duse qui attirent tout Paris dans la salle du théâtre de l'Œuvre. Un tel empressement ne s'explique point par la seule curiosité, par le snobisme et la badauderie qui s'attachent aux grandes réputations. Celle de la Duse est fondée sur une admiration universelle; vingt-cinq ans de succès l'ont consacrée. Enfin la personne de l'illustre comédienne n'excite pas moins de sympathie que son talent; ce qu'on sait d'elle, de ses souffrances, de ses déceptions sentimentales (et si je me permets d'y faire allusion, c'est que le secret en a été divulgué); le roman de sa vie, qui offre une vague analogie avec l'histoire de George Sand et de Musset; l'écho de ses tournées triomphales à travers l'Europe, auxquelles succèdent de longues périodes de recueillement dans son *palazzino* de Venise et de contemplation devant la mer; les récits des reporters, qui la montrent inquiète, im-

pressionnable à l'excès et si sensible qu'il lui est impossible de jouer deux soirs de suite, sous peine de mourir en scène, d'épuisement et d'émotion; tout cela, ce mélange de bruit et de mystère, de gloire et de tristesse, l'entoure d'une sorte d'auréole. Elle n'est pas seulement célèbre, elle est légendaire.

Partout où elle va, la foule accourt pour la voir et l'entendre. Mais cet engouement serait vite épuisé, s'il ne s'appuyait sur des mérites plus sérieux, plus réels. Il ne suffit pas de vaincre, il faut fixer la victoire. Le public, naturellement capricieux, prompt à briser ses idoles, demeure fidèle à Eleonora Duse, et ne se lasse point de l'acclamer. S'il s'agissait d'une cantatrice, le phénomène n'aurait rien d'exceptionnel, la musique étant, par essence, cosmopolite et accessible aux peuples les plus divers ; mais le langage parlé a un moins vaste rayonnement. Les Français, entre autres, ont un besoin de compréhension, de clarté qui leur rend assez pénible l'audition d'un dialogue dont la signification leur échappe. Sur les mille spectateurs qui se pressent au Nouveau-Théâtre, combien en est-il à qui la langue italienne soit familière? Cependant ils ne se rebutent pas ; ils ont devant eux de vilains décors, une mise en scène pauvre et sommaire ; ils saisissent tout au plus la ligne générale de la pièce, et çà et là, quelques mots qui n'éveillent dans leur esprit que de lointaines et confuses réminiscences. Et ils semblent ravis, passionnément captivés. Ils subissent la séduction souveraine de l'artiste.

De quoi ce charme est-il fait ? La Duse n'est pas jolie, si l'on prend le terme dans sa banale acception. Traits communs, teint olivâtre et dénué de fraîcheur, nez un peu trop large, front démesuré. Voilà qui ne ressemble

guère aux bustes de cire des vitrines de coiffeur, ni aux têtes de vierges de William Bouguereau, ni aux Parisiennes affinées de Chartran, de Baschet et de Chabas. Elle n'ignore pas ses imperfections physiques et vous connaissez la spirituelle parole qu'on lui attribue :

— Quand je parais devant le public, dit-elle quelquefois, mon premier succès est de laideur.

Il y a de la coquetterie dans cette boutade. On ne convient si aisément de ces choses que lorsqu'on n'en est pas sûr. A supposer en tout cas que la première vision qu'on a de la tragédienne lui soit défavorable, une seconde impression, durable celle-là et définitive, l'efface aussitôt. Ce visage, maussade au repos, se transfigure dans l'action et devient le clair miroir où les sentiments et les passions se reflètent. Une beauté singulière en émane, non pas la froide beauté classique, mais une beauté chaude, vibrante, prenante, où il entre quelque chose d'indéfinissable et d'énigmatique, comme dans certaines figures de Léonard de Vinci.

Et d'abord, ce sont les yeux de la Duse qui vous ensorcellent. Son regard est un poème; il est profond et mélancolique (je ne puis dire si dans la *Locandiera*, qui est une pièce comique, il change d'expression et s'anime d'une flamme de gaieté; je ne parle ici que des trois œuvres que j'ai vues : la *Femme de Claude*, *Magda* et la *Dame aux Camélias*). Mais ces trois rôles, qui sont plutôt sombres, ont des moments de détente. L'arrivée de Magda s'accompagne d'effusions joyeuses, et Marguerite Gautier, avant qu'Armand soit entré dans son cœur, badine avec Nichette et raille gentiment Saint-Gaudens. Même en ces minutes d'insouciance et d'allégresse légère, l'œil de la Duse garde son voile douloureux. Seulement elle sourit. Et autant le regard est pensif, autant le sou-

rire est jeune; le regard est d'automne, le sourire est de printemps. Il en résulte un contraste, dont le délice est, si l'on peut dire, infini. Dans le haut du visage, le songe, le tourment, les fatalités de l'amour et de la mort; sur les lèvres l'épanouissement du bonheur de vivre. Et les yeux de la Duse nous avertissent que les joies de ce monde sont fugitives, et sa bouche nous prévient qu'un peu d'ivresse adoucit, par instants, la souffrance humaine.

Oui, plus j'y réfléchis, et plus je crois que le principal charme de l'artiste réside dans cette antithèse, dans l'opposition de ce rire et de ces larmes qui se confondent — tels la pluie et le soleil des giboulées d'avril. Et cela nous touche, parce que cela remue les fibres les plus délicates de notre sensibilité, et que nous nous retrouvons tous un peu nous-mêmes dans ce conflit entre le Rêve et la Vie... Je n'assure pas que les spectateurs analysent avec netteté ce que j'essaye ici, laborieusement, de définir. Mais ils le ressentent. Et comme il existe des voix dont le seul timbre vous cause une sorte d'enchantement, il est aussi des visages dont le seul aspect éveille une irrésistible attraction : le visage d'Eleonora Duse est de ceux-là.

C'est donc à la nature qu'elle doit ses dons les plus précieux. L'art s'y ajoute... Sur ce point je vous confesse mon étonnement. Je ne connaissais pas la comédienne. Quand elle vint à Paris en 1897, je n'eus pas l'occasion de l'approcher. Les innombrables pages que j'avais lues sur elle, depuis les souvenirs finement et tendrement véridiques du comte Primoli, jusqu'aux lucides comptes rendus de Jules Lemaître, me donnaient de son talent une idée, je ne dis pas inexacte, mais qui ne m'a paru répondre entièrement à la réalité

d'aujourd'hui. Huit ans se sont passés. En huit années, un artiste peut, dans quelque mesure, modifier sa manière, ses moyens d'expression. J'avais entendu partout vanter l'extrême simplicité de la Duse, son absence d'artifice, son dédain de cet ensemble de petits procédés, de menues habiletés que s'assimilent les gens de théâtre et qui constituent les *trucs*, les *ficelles* du métier. Or, son jeu, si admirable soit-il, n'en est pas totalement exempt.

Il n'en est pas de plus savant et de plus ingénieux. Duse est Italienne. Et vous savez que dans tout Italien, il y a un mime. De plus elle est enfant de la balle, fille, petite-fille de comédien ; elle est montée sur les planches à l'âge de dix ans et n'en est jamais descendue. Elle a donc une expérience professionnelle consommée, jointe à la prodigieuse souplesse qu'elle tient de sa race. Tout ce qu'elle fait, qu'elle agisse ou qu'elle parle, est en accord avec les nécessités scéniques et l'optique théâtrale. Pas une gaucherie, pas une fausse note. Parfois un excès d'adresse. Ainsi vous remarquerez dans la *Femme de Claude*, et plus encore dans la *Dame aux Camélias*, qu'elle se met volontiers face au public, tenant devant elle le partenaire qui lui donne la réplique, de telle sorte que celui-ci, vu le dos, diminué (que ce soit Antonin ou Armand Duval), donne l'illusion de n'être pour la comédienne qu'un accessoire, qu'un meuble dont elle use à son gré, et non plus un personnage vivant d'une vie propre, une force indépendante du drame. Elle le subordonne à elle-même. On peut également lui reprocher un abus dans la gesticulation. Mais ce défaut (si c'en est un) nous frappe surtout à cause de l'impossibilité où nous sommes (je parle des ignorants comme moi) de comprendre ce qui se dit sur la scène. Détachée du

texte, notre attention se porte sur les côtés extérieurs de l'interprète, sur sa physionomie, ses attitudes, sa démarche, sur les évolutions de ses mains, de ces nobles mains caressantes, tour à tour et tout à la fois sensuelles, chastes, amoureuses, maternelles. Nous considérons un peu la Duse comme jadis, je suppose, l'on contemplait Debureau, et ses gestes prennent autant d'importance que dans une pantomime. Et c'est pourquoi ils nous paraissent par endroit exubérants et trop multipliés. Ils sont, du moins, d'une justesse absolue, toujours intelligents et supérieurement réglés. Cette précision, cette rigoureuse correspondance entre le sens de la phrase, le ton qui l'accentue, le mouvement physique (geste ou expression de visage) qui la souligne, est encore un des traits caractéristiques de la Duse.

N'ayant pas reçu ses confidences, je ne sais quelle peut être sa méthode de travail. Je présume que lorsqu'elle étudie un rôle nouveau, elle l'établit fortement, minutieusement, avec un extrême souci de vérité, et en serrant de près la nature. Elle le bâtit dans son esprit, elle s'en imprègne, en fixe la silhouette, en note les nuances : c'est la besogne de l'architecte qui fonde les assises de sa maison, du peintre qui construit les dessous de son portrait ; ils opèrent sur un terrain solide et bien préparé. Eleonora Duse ne se laisse pas uniquement guider par l'instinct : je crois qu'elle n'est pas improvisatrice, ou qu'elle l'est beaucoup moins qu'on ne le dit, et que la surprenante réalité de son jeu est le fruit d'un effort attentif et patient, et qu'elle arrive, justement, à ne le plus laisser voir. C'est la vieille formule de Voltaire. La perfection d'écrire consiste à composer difficilement des vers faciles. Duse parvient à la simplicité par l'emploi de moyens qui ne sont rien

moins que simples... Elle est la plus sûre des actrices, la plus féconde en ressources, la mieux armée et (si le mot n'avait une acception grossière qui répugne à ma pensée) je dirais presque la plus « roublarde ».

Mais attendez... Il y a chez Duse autre chose que l'actrice, il y a l'artiste, qui la relève, l'ennoblit et la maintient au rang où l'admiration unanime l'a placée. A la science technique qu'elle a acquise et dont elle se sert avec une étonnante virtuosité, cette femme rare joint un pouvoir qui n'appartient qu'à l'élite : la faculté de vivre ses personnages en même temps qu'elle les joue, d'éprouver les émotions, les passions qu'ils ressentent et de *s'oublier*, si l'on peut ainsi dire, soi-même, en les incarnant. La fièvre de l'œuvre l'envahit, l'emporte dans un ouragan furieux et vous entraîne avec elle ; comme elle, nous sommes frémissants, haletants, bouleversés. Ceci explique le fanatisme qu'elle excite et la forme exaltée et dévote du culte qu'on lui rend.

Il est équitable d'ajouter que ce phénomène ne se produit point chaque fois ; il varie d'intensité, il dépend des dispositions de la comédienne, de l'état de ses nerfs, d'un incident — souvent futile — qui a pu l'agiter ou la troubler au moment d'entrer en scène. A de certains jours Éléonora Duse joue avec son cœur, à de certains autres elle joue avec son métier ; elle *s'oublie* entièrement ou elle ne *s'oublie* qu'à moitié. Dans ce dernier cas, elle n'est que bonne (car elle ne saurait être mauvaise) ; dans le premier, elle est incomparable, pour ne pas dire sublime. Et elle ne s'y trompe point. Elle se rend pleine justice. Parfois elle est contente d'elle, elle est radieuse : c'est qu'elle *s'est oubliée ;* parfois elle est furieuse et prend le théâtre en exécration : c'est que l'*oubli* n'est pas venu. D'où ses perpétuelles

inégalités. Elle ne vous communique presque jamais, si vous l'écoutez deux fois de suite dans un même rôle, une impression identique. D'où la divergence des jugements qui lui sont appliqués. Ceux-ci s'en vont répétant : « Elle est toute artificielle », et ceux-là : « Elle est toute spontanée... » Elle justifie, selon les cas, les deux appréciations. Tantôt c'est l'actrice qui prédomine, tantôt l'artiste. Le « génie » de la Duse est fait de l'étroite union de l'une et de l'autre, de la fusion intime de ces deux éléments qui se complètent et concourent ensemble à la perfection : l'inspiration, la science...

Je regrette de n'avoir pu assister à la représentation de l'*Odette* de Sardou et à celle de *Hedda Gabler* qui, assure-t-on, furent superbes. Néanmoins, les trois rôles de Césarine (dans la *Femme de Claude*), de Magda et de Marguerite Gautier renferment une gamme de passions assez étendue pour permettre au talent d'Eleonora Duse de s'y pleinement épanouir.

Césarine est le moins varié, le plus monotone et le plus violent. Cette « guenon du pays de Nod » résume en elle toutes les perversités : la trahison, la dépravation, la bassesse d'âme, la haine, la vénalité, l'envie. Duse y a mis un emportement farouche, une méchanceté préméditée et rageuse qui sauvent ce que le personnage peut avoir de banalement mélodramatique. Le « viens » qu'elle lance au pauvre Antonin affolé par ses baisers et devenu sa proie, a électrisé le public. Mais cela est d'un effet relativement aisé et toute comédienne y réussit, à condition d'avoir l'air fatal et la silhouette vipérine.

Il y a déjà plus de complexité dans Magda. Vous vous rappelez le sujet de la pièce. Magda est une fille de théâtre qui, ayant déserté le domicile paternel, après

une faute de jeunesse, éprouve le besoin d'y revenir. Riche, adulée, elle réintègre ce milieu étroitement provincial et retombe sous le joug impérieux de son père. Sarah Bernhardt, qui interpréta le rôle naguère, à la *Renaissance*, faisait de l'héroïne une aventurière, cousine de la Clorinde d'Emile Augier. Elle débarquait en triomphatrice, esbrouffait par le magnifique appareil de son luxe ces petites gens, et l'on ne comprenait pas qu'ils eussent la pensée de la retenir.

L'entrée de la Duse est plus discrète ; on la sent moins étrangère à son ancien milieu ; on conçoit mieux qu'il la puisse ressaisir ; et tout le personnage est ainsi rendu par elle dans une note de timidité humble et douce qui n'exclut pas la fierté ; elle cherche à se faire pardonner l'éclat insolent de sa fortune ; elle tremble comme un enfant devant la férule de l'absurde colonel Schwarz, et ce n'est que peu à peu qu'elle se soustrait à cette odieuse tyrannie, qu'elle reprend conscience de sa dignité. Eleonora Duse exprime avec une sûreté remarquable la gradation de ces sentiments : la surprise, l'humiliation, le dégoût que lui cause la lâcheté de son ancien séducteur, la colère croissante, la révolte finale. Tout cela est harmonieusement fondu, enveloppé dans une atmosphère de haute distinction et de noblesse morale.

Une scène, particulièrement, a paru exquise : celle où Magda découvre les trésors insoupçonnés que contient l'âme de l'obscur pasteur Heffering, sa divine indulgence et son évangélique bonté. Ce furent dix minutes d'un pur ravissement. Duse eut des silences, des regards qui en disaient plus que de longs discours. A cette heure, elle ne vivait plus pour elle, mais pour l'héroïne ; elle *s'oubliait*. Et il semblait qu'à travers

les murmures de sa voix l'on entendît les battements de son cœur.

Je l'attendais à la *Dame*... Par une piquante coïncidence et qui n'est peut-être pas le résultat du hasard, Sarah Bernhardt a joué de son côté le chef-d'œuvre de Dumas, si bien qu'il m'a été possible, à deux jours d'intervalle, d'entendre dans ce même rôle les deux grandes artistes qui s'y sont illustrées. C'est l'occasion, ou jamais, d'esquisser un parallèle entre la Marguerite italienne et la Marguerite française... Essayons.

Qu'est-ce au juste que le personnage de la Dame aux Camélias? L'intention de l'auteur n'est pas douteuse... C'est une courtisane brillante, évaporée, un peu malade, qui s'étourdit en menant une existence de fièvre et de plaisir, et que l'amour foudroie, à l'instant où elle y pense le moins. Comme elle est douée d'une certaine élévation naturelle et d'une délicate sensibilité, elle s'affine sous l'aiguillon de la souffrance et de la passion et devient une créature tout à fait rare. Mme Doche, la créatrice du rôle, l'entendait ainsi. Dumas d'ailleurs la guidait. C'était une fille galante extrêmement distinguée, mais une fille galante; et il était nécessaire que ce trait fût apparent pour légitimer le vertueux courroux du père Duval et l'anathème qu'il jette contre elle au nom de la société.

Avec Eleonora Duse, rien de pareil. Marguerite est une femme indéterminée; on ne devine point à son allure qu'elle ait l'habitude de mener les hommes à la baguette et de se faire donner par eux beaucoup d'argent. On ne la sent ni incrédule, ni sceptique, ni blasée. Elle ne se défend pas contre les déclarations d'Armand, elle y répond avec une sorte de naïveté. Tout de suite, elle est prise par sa douce chanson. Et

cette conception admise, Duse est incomparable. Quand, à la fin du premier acte, elle retire de son corsage la fleur qu'elle remet au soupirant prosterné, son geste grave, un peu solennel, est d'une beauté antique : ce n'est pas à lui qu'elle s'offre, mais à l'Amour ; elle suggère l'image d'une jeune prêtresse sacrifiant à Vénus ; la courtisane est abolie ; on n'y songe plus. C'est Juliette livrant tout son être à Roméo. Cela est très ardent. Et cela est très chaste.

Maintenant, voyons Sarah. Elle aussi, elle idéalise Marguerite, mais d'une autre façon. Elle la transforme en une sorte d'Imperia souveraine et nimbée de poésie. Contemplez-la, tout au début de la pièce, avant qu'Armand lui ait parlé, durant le souper qu'égayent les facéties de Prudence : elle a des alanguissements, des condescendances, des familiarités un peu dédaigneuses d'impératrice. Il est évident qu'elle a joué Cléopâtre. Et avec elle, comme avec la Duse, nous voici loin du type imaginé par Dumas : de la prostituée élégante ayant un fort béguin pour un joli garçon bien gentil.

Dès lors, les deux caractères étant ainsi établis, ils vont se développer, évoluer logiquement le long du drame. Eleonora Duse continuera d'interpréter son rôle en ingénue passionnée ; Sarah Bernhardt le jouera en tragédienne. L'une aura plus de flamme, l'autre plus de douleur ; l'une la maintiendra dans la région de l'humanité moyenne, l'autre en élargira, en agrandira les lignes. Et chacune, dans son genre, y excellera. A quoi bon les comparer ? On ne mesure pas deux tempéraments, deux natures dissemblables. La Marguerite italienne et la Marguerite française m'ont fait ressentir autant de plaisir, autant d'émotion, mais non pas cependant aux mêmes endroits.

Au troisième acte, je préfère Sarah à la Duse ; elle y est, je crois, sans rivale. Son attitude sous les semonces du père Duval, sa douceur fière et meurtrie, son accablement, sa résignation, son désespoir, l'affreuse détresse de ses adieux au bonheur, les baisers navrés qu'elle envoie au logis qu'elle va quitter pour toujours, les larmes dont elle baigne la lettre de rupture, les spasmes qui secouent son pauvre corps pantelant quand elle se suspend pour la dernière fois au cou de l'aimé, l'horrible déchirement du départ : tout cela est exprimé par Sarah avec une vérité d'autant plus poignante qu'aucune déclamation, qu'aucune violence ne s'y mêle. Il faudrait, pour y résister, avoir un cœur de roc dans la poitrine. Le pathétique, la mesure, la noblesse ne sauraient être poussés plus loin. C'est incomparable.

Par contre, au quatrième acte — l'acte du bal — Eleonora Duse prend une éclatante revanche. Elle l'a modifié, arrangé à sa guise. (Elle en use trop librement, soit dit sans reproche, avec le texte de la pièce, mutilant le dialogue, coupant des épisodes entiers.) Elle y a introduit des jeux de scènes dont l'auteur ne s'était point avisé... Exemple : Marguerite fait quérir Armand et le conjure de ne pas provoquer en duel M. de Varville. Il y a là, entre les deux amants, un court essai de rapprochement.

« Ecoute, Marguerite, supplie Armand, je suis fou, mon sang brûle ; j'ai cru que c'était la haine qui me poussait vers toi, c'était l'amour, l'amour invincible. Que m'importe cet homme ? Je ne le hais que si tu l'aimes. Dis-moi seulement que tu m'aimes encore, je te pardonnerai ; nous fuirons Paris... » etc.

Elle écoute, broyée, pâle comme une morte, ce

suprême appel. Elle comprend que si elle y cède, elle est perdue et sera reconquise à tout jamais. Par un effort héroïque, elle s'arrache à Armand et profère le dernier mensonge qui va définitivement les séparer. Or, que fait la Duse ? Elle s'abandonne à un retour de tendresse, s'approche d'Armand, tombe presque dans ses bras, lui caresse les cheveux de ses belles mains nues, tend sa bouche vers la sienne. Leurs deux corps vont s'unir ; puis d'un brusque mouvement elle le repousse. Toute cette mimique est charmante, merveilleusement exécutée, et fait passer un frisson voluptueux dans la salle, mais elle est opposée à la vraisemblance et au sens commun. Il est certain qu'un homme passionné comme Armand ne se trompera point à cette défaillance et qu'elle lui révélera la ruse de Marguerite et ses vrais sentiments. Il ne se laissera plus éconduire, redoublera d'éloquence et d'ardeur, triomphera de cette faiblesse trop visible. Tous deux se reprendront. C'est donc là un contresens délicieux, mais un contresens. Ce qui est admirable, ce sont les cris de la Duse, alors qu'il l'insulte et la flagelle, et lui lance à la face des liasses de billets de banque et des poignées d'or... *Armando !... Armando !... Armando !...* On dirait des clameurs de bête blessée... Ses prunelles dilatées suent l'angoisse et l'effroi. Et sur la malheureuse créature désemparée, on voit planer l'ombre de la Mort.

Reste le dénouement... Je ne sais si Éleonora Duse était mal disposée, mais je l'ai trouvée, au cinquième acte, froide et conventionnelle et très inférieure à Sarah. Celle-ci s'y est montrée adorable ; elle a fait de la lente agonie de Marguerite le plus beau poème de mélancolie et d'amour qui se puisse imaginer. Elle a eu

des gémissements, des blottissements, des battements, d'aile, des soupirs, des élans de tendresse ineffables... Lorsqu'elle a récité de mémoire la lettre d'Armand (on prétend que ceci est une trouvaille de la Duse, et que Sarah se l'est assimilée, en quoi elle a eu raison), lors, donc, qu'elle a pris sous son oreiller la fameuse lettre, puis commencé d'en dire les chères phrases, sa prière quotidienne, à ces balbutiements enfantins, si déchirants, si sincères, nos yeux se sont mouillés. Tout le monde pleurait. Je ne puis dire si, à cet instant, Sarah, comme Duse, *s'oubliait*, mais l'âme de Marguerite palpitait en elle. Du moins, nous en avions l'absolue illusion.

En somme, les deux fois où je les vis, Dumas n'eut qu'à se louer de ses glorieuses interprètes. Ce furent deux magnifiques soirées.

Tenterai-je, pour finir, de dégager, à travers les talents individuels de Duse et de Sarah, ce qui différencie l'art italien de l'art français? (Je ne considère bien entendu que l'art de l'acteur, toute littérature étant mise de côté.) Il me semble que l'italien est plus réaliste et plus passionné. Telle est — M. Faguet l'a fait très justement remarquer — la tendance actuelle de nos voisins. Eleonora Duse n'aime pas seulement le naturel, mais la nature elle-même, ce qui est *nature*, au sens où l'entendent les peintres ; elle le recherche avec une sorte de furie. Cela se sent à la façon dont elle construit un rôle. Elle ne se dit pas : « Comment cette femme serait-elle avec un peu plus de noblesse, d'élévation et de distinction que les femmes, dans sa position, n'en ont d'ordinaire? » Elle se dit : « Comment sont ces femmes-là, à l'ordinaire, à l'accoutumée, dans la moyenne de leur situation sociale?... »

Mais sur ce fond d'observation minutieuse, un peu terre à terre, elle répand la flamme qui la dévore, elle transfigure les sentiments qu'elle est chargée d'incarner en les portant au paroxysme de l'expression ; et c'est par là, par cette intensité, par ce feu intérieur, s'ajoutant à l'extraordinaire précision du détail, qu'elle arrive à la grandeur. C'est tout l'art de la Duse et c'est aussi (autant que l'on ose risquer des généralisations si hardies) tout l'art italien.

L'art français... que vous dirai-je ? c'est autre chose... Moins d'exactitude, mais moins de brutalité ; moins de vigueur et plus d'abandon ; moins de fièvre et plus de goût ; un moindre souci de la nature et un certain idéal de poésie qui, sans altérer la vérité, en caresse plus mollement les contours ; ce mystérieux travail de transposition qui fait que la plainte d'une courtisane en mal d'amour devient un chant immatériel, aérien, l'équivalent d'une idylle de Chénier, d'une élégie de Lamartine, d'un sanglot de Musset; ce sens inné de la majesté, de la décence; ce tact supérieur, ce je ne sais quoi d'impalpable, d'inanalysable, que l'on nomme le *style*...

LE THÉATRE D'AUJOURD'HUI

ET

LE THÉATRE D'HIER

I

J'ai reçu cette longue lettre de M. Henri Bernstein. Je crois devoir la reproduire intégralement.

« Cher monsieur,

« A propos du *Ruisseau*, la pièce de M. Pierre Wolff, qui vient de si brillamment réussir, vous reprochez à tous les écrivains dramatiques de la génération nouvelle leur immoralité et de n'être que des anarchistes sans le savoir. (Oh ! oui, sans le savoir ! car si vous demandiez leur opinion à mes confrères, vous découvririez, je gage, que la plupart d'entre eux aiment cette nuance politique, à laquelle appartiennent l'immense majorité des citoyens français et successivement MM. les présidents du conseil. En un mot, vous trouve-

riez parmi nous surtout des... radicaux socialistes, c'est-à-dire des conservateurs farouches et les adversaires les plus résolus d'un bouleversement social, dont l'art ne saurait que pâtir.)

« Revenons à la littérature. Vous avez mis en cause à peu près tous les auteurs qui ne comptent pas quarante années. Vous permettrez, je n'en doute pas, à l'un d'eux, de tenter une réfutation. Aussi bien, je sais votre loyale courtoisie, la tradition que le journal et que le feuilleton du lundi s'ouvrent volontiers à de libres débats.

« Et puis il est un écrivain qui mérita et obtint plus souvent que tout autre votre reproche préféré, et j'ose prétendre à ce titre. Laissez-moi donc recueillir, en prenant la parole aujourd'hui, les fruits de mon amoralité.

« Je n'ai, cher monsieur, qu'une confiance relative dans la croisade que vous avez entreprise, pour éloquente et ingénieuse qu'elle soit. Et lorsque vous écrivez que « l esprit nouveau qui règne au théâtre reflète apparemment le cœur et l'âme des jeunes littérateurs », il me paraît que cette conception trop étroite cache une erreur.

« Je veux bien que nous encourions parfois le blâme d'hommes plus âgés que nous, et soyez sûr aussi que les contemporains de Dumas fils et d'Augier n'approuvent pas toujours et unanimement les œuvres de M. Porto-Riche ou de M. Paul Hervieu.

« Mais j'ai la conviction que les pièces accueillies favorablement par le public *reflètent* bien moins l'*âme* de leurs auteurs que l'âme d'une époque. Je ne parle pas évidemment de la psychologie profonde des personnages, je ne parle, comme vous, que de leur ma-

nière de vivre, de comprendre les devoirs et les rapports sociaux. Et mon audace ne m'effraye pas, d'affirmer d'une comédie qu'elle est vouée à une chute certaine, si elle peint des mœurs insolites au regard de l'assistance, si elle représente des actions qui heurtent les tendances, les aspirations, le goût secret ou avoué, mais actuel, des spectateurs. Je crains même de me trouver à la limite d'une furieuse évidence, et c'est vous plutôt qui vous montrez terriblement paradoxal, quand vous partez en guerre contre nos *hardiesses* et que vous découvrez un désaccord entre le public et l'auteur qu'il applaudit.

« Un désaccord ? des hardiesses ? Mais une « opinion » n'affleure à la scène d'un théâtre qu'après avoir gravi les escaliers des tribunaux, des palais où siègent les corps législatifs et des maisons où vivent, paisibles et traditionnels, les bourgeois ! Et je n'oublie pas que palais et maisons sont gardés par des concierges.

« Alors ! alors, le théâtre serait un art inférieur ? Jamais de la vie ! Je n'en ai qu'à cet affreux théâtre dit « généreux et réformateur » ou encore « moralisateur ». (Comme c'est laid !)

« A M. Maurice Maeterlinck, qui exprime si admirablement toutes choses, j'emprunte ce jugement sur les drames d'Alexandre Dumas fils. « Ils mettent, écrit-il, à la scène, les conflits moraux les plus élémentaires et ils vivent tout entiers sur des interrogations telles que le moraliste idéal, qu'il faut toujours supposer dans le spectateur, ne songe même pas à se les faire au cours de son existence spirituelle, tant la réponse est évidente. » Et plus loin, M. Maeterlinck parle de « questions inutiles » et de « réponses gravement superflues ». Bravo ! Et que nous voilà vengés de tant d'ennuis et de facile courage !

« Vous sentez, n'est-ce pas, que cette citation et ce passage ne constituent pas une digression et je vous tiens pour un interlocuteur si équitable que je me dispense même de l'établir. Au demeurant, et si ma mémoire ne me trahit pas, l'avis de M. Maeterlinck sur *le genre* Dumas ne vous offusquera pas outre mesure. Et il me faut m'en étonner un peu et noter comme une petite contradiction entre votre sentiment sur le théâtre d'hier et votre aversion pour « l'esprit nouveau ».

« Mais, encore un coup, je n'affirme rien. Il est fort possible qu'un souvenir infidèle m'abuse. Sans doute, me prouveriez-vous facilement que vos jugements s'enchaînent et que vous demeuriez logique avec vous-même lorsqu'en un article consacré à ma dernière pièce vous vous exclamiez sévèrement : « Vice ou vertu, je crois que tout cela est bien égal à l'auteur ! » Il ne me resterait alors que le soin de vous confirmer dans votre mauvaise opinion sur moi.

« Hélas, oui, cher monsieur, vice ou vertu... Je ne hais pas le vice. Je n'écrirai jamais une pièce qui glorifie la vertu ou qui flétrisse un article du Code, ni d'ailleurs qui flétrisse ou qui glorifie quoi que ce soit. La vanité de ces sermons laïcs me fait sourire ; je me crispe d'agacement au fracas bien connu des portes depuis si longtemps ouvertes et que l'on enfonce encore ; j'honore le « fait divers » hautain, ce moment de la vie, ce maillon de la chaîne, cette minute brutale, mais qu'il faut prendre avec tout ce qui l'entoure d'existences perturbées et d'âmes mises à nu. Enfin je tiens que les optimismes mensongers, les dévouements sans amertume, les inexacts triomphes du juste et du beau sont des attentats contre l'art, des insultes à la misère humaine et des actions impies.

« Vous admettrez que le théâtre de MM. Guinon, Bataille, Coolus, Fabre, Picard, Tristan Bernard (je choisis dans la génération inculpée) respire une égale indifférence, un égal dédain. C'est que mes confrères sont artistes et hommes de métier. En eux, l'artiste s'incline avec une tendresse pitoyable, avec une impitoyable curiosité, vers les pauvretés, les petitesses, les hésitations, les turpitudes, les inavouables douleurs et les remous fangeux du cœur des hommes.

« Et l'auteur dramatique sait que la passion, l'ambition, la jalousie, l'envie, la soif du lucre, forment les ressorts éternels de l'activité humaine, que les puretés et les noblesses mènent tout droit à la béatitude et qu'un être lilial et contemplatif ferait un fichu personnage de théâtre.

« Nous sommes des touristes en quête fiévreuse de pittoresque. Nous rêvons d'étranges sentiers à peine frayés. L'âme, sans défaillance, d'un parfait honnête homme ressemble à une belle avenue toute droite et qui nous ennuierait un peu...

« Croyez, cher monsieur, à mes sentiments confraternels et tout dévoués.

« HENRY BERNSTEIN.

« *P.-S.* — Il me semble que sur quelques points nous nous trouverons tout de même d'accord. En tout cas, nous exécrons également, est-il besoin de le dire ? les manifestations pornographiques ou sottement séditieuses. Et votre campagne mérite la gratitude de tout artiste vrai. »

Puisque M. Bernstein m'y convie si courtoisement, expliquons-nous.

Il me paraît y avoir un peu de vrai et beaucoup de faux dans son argumentation. L'auteur de la *Rafale* rejette sur le public la responsabilité des reproches que j'ai souvent adressés, en effet, au jeune théâtre. « Nous n'imposons pas nos goûts à la foule, me dit-il, nous subissons les siens. Nous ne lui donnons que ce qu'il lui plaît d'entendre. Et la preuve, c'est qu'elle nous applaudit. » La preuve n'est pas péremptoire. Ce qu'elle applaudit dans le genre d'ouvrages dont M. Bernstein se constitue le panégyriste, c'est bien plutôt, je crois, le talent des auteurs et des interprètes, que les idées ou les tableaux de mœurs qui y sont exposés. Je conviens que le public supporte aujourd'hui des audaces de pensée et de langage qu'il n'eût point endurées autrefois. Sa tolérance s'est élargie. Il accepte que l'on viole certaines pudeurs, certains cultes traditionnels qu'il considérait comme intangibles et plaçait au-dessus de la discussion. Il n'a plus, au même degré, la vénération de la famille et le respect de la conservation sociale. Il est inquiet, il doute, il perd pied. Mais n'en concluons pas qu'il ait encore rompu tous les liens qui l'attachent au passé... Sur ce point capital je reviendrai tout à l'heure. Je continue de suivre, pas à pas, M Bernstein.

Il traite d' « affreux » le théâtre dit généreux, réformateur et moralisateur. J'admire une telle intrépidité d'opinion. Vous n'avez pas l'air de vous douter, cher monsieur, que les plus beaux chefs-d'œuvre de la scène française ont précisément ce caractère. Corneille est un professeur d'héroïsme et d'énergie. *Tartufe* et le *Misanthrope* sont d'âpres satires, où l'auteur prend vigoureusement position. Le *Mariage de Figaro* est le prototype de la comédie « réformatrice ». Au dix-neuvième siècle

tout le théâtre, tout le grand théâtre (qui ne vise pas au simple amusement), entreprend une vaste croisade contre les préjugés et les injustices, contre le pharisaïsme et l'hypocrisie, contre les duretés ou les lacunes du code... Augier, Dumas, dans l'ensemble de leur œuvre, Meilhac et Halévy, Sardou, Henri Becque, dans une part de la leur, sont moins des dramaturges que des moralistes et des juges. Chacune de leurs pièces les plus célèbres est un réquisitoire ou un plaidoyer. Ils foudroient la galanterie vénale, mais ils réhabilitent la courtisane régénérée par l'amour sincère ; ils raillent les frivolités et les corruptions : ils élèvent la voix en faveur de l'enfant naturel, combattent l'étroitesse d'esprit des classes dirigeantes, la tyrannie de l'argent, le sot orgueil de la naissance, l'esclavage du mariage indissoluble. Souvenez-vous que ce grand bourgeois d'Emile Augier réclama, un des premiers, le divorce en faisant jouer sa courageuse comédie de *Madame Caverlet*... Quant à Dumas fils...

Vous me cherchez querelle à propos de lui... J'admets que la forme de son théâtre puisse paraître, dans quelque mesure, démodée, son dialogue trop « écrit », pour le goût actuel. Mais quel foyer brûlant ! que d'enthousiasmes ! que de nobles colères ! que de richesses ! Vous le traitez bien cavalièrement. Vous l'accusez, de concert avec M. Maeterlinck, d'avoir défoncé des portes ouvertes. Elles le sont pour nous parce qu'il a contribué à les ouvrir. Le paradoxe de la veille devient le lieu commun du lendemain. Le souffle qui animait Dumas fils vivifiait ses contemporains, imprégnait toute la littérature. Relisez les œuvres de cette époque. Dans celles mêmes qui ne s'assignent pas un but nettement moralisateur et réformateur, il y a un certain idéal, une

manière de présenter les actions humaines qui n'en montre pas uniquement l'abjection ; quelque chose qui relève, qui console, qui fait dire au spectateur : « Malgré tout, l'homme a du bon, et la femme aussi ; le désintéressement, le dévouement, la vertu ne sont pas lettre morte »... Oui, la vertu, monsieur Bernstein, malgré la répulsion que le mot vous inspire!... Et permettez-moi d'ajouter que ce théâtre à tendances optimistes n'est pas plus artificiel que votre théâtre désenchanté...

Je ne sais quelle humanité vous avez sous les yeux. Lorsque j'ouvre les miens, et que je regarde autour de moi, j'aperçois quantité de braves gens, qui ont leurs travers, leurs ridicules, leurs petitesses, leurs vices, mais qui accomplissent aussi des actions louables, méritoires, quelquefois héroïques, et qui se dévouent, quoi que vous prétendiez, sans amertume et même avec joie. Vous vous privez d'un grand plaisir en ne les observant point, et vous commettez une injustice en n'en tenant pas compte. La *Rafale* et la *Griffe* ne donnent pas une idée beaucoup plus exacte du monde réel que les proverbes de Carmontelle ou les idylles de Berquin. Vos pessimismes égalent en imposture les optimismes que vous qualifiez de mensongers. Le « fait divers hautain » vous attire... Est-ce un fait divers *hautain* que la ruse préméditée d'une jeune femme qui vole son hôte et qui essaye d'acheter par des caresses la complicité de son mari? Pour *hautain* que vous proclamiez ce fait divers, je le trouve, moi, ignoble. Et ce qui nous a choqué dans votre ouvrage, c'est l'indulgence que vous témoignez à cet acte avilissant, c'est que vous ayez l'air de croire qu'il suffit d'un aveu, péniblement arraché à la coupable, pour le racheter et l'effacer.

Car vous ne restez pas impassible, cher monsieur.

Vous donnez, malgré vous, votre opinion. Le dramaturge, s'il apporte quelque passion à son métier (et c'est votre cas, heureusement), prend parti. Il n'a pas besoin d'exprimer formellement son idée. D'elle-même elle émerge ; elle sort de la présentation des personnages, de ce qu'il leur fait dire, de l'atmosphère où ils évoluent. Or, il est bien certain que la mentalité de votre héroïne ne vous inspire pas du tout les sentiments d'aversion et de mépris qu'elle eût éveillés dans l'âme d'un Augier. d'un Dumas (rappelez-vous la Séraphine des *Lionnes pauvres*, la Césarine de la *Femme de Claude*). C'est donc que, d'eux à vous, il y a quelque chose de changé. Vous ne suivez pas le même sentier. Vous n'êtes pas guidé par la même étoile.

J'écrivis au sujet de votre pièce : « Vice ou vertu, tout est égal à l'auteur. » Vous acquiescez vous-même à ce jugement. Et voilà ce qui vous sépare de vos illustres prédécesseurs. Ils avaient foi en un principe qui ennoblit la vie humaine, la fait digne d'être vécue : le *Devoir*. Vous y avez substitué le *Droit au bonheur* et le *Droit au plaisir*.

Mme Marise Voysin force un tiroir et s'empare d'une liasse de billets de banque. Quoi de plus simple ? N'a-t-elle pas le *droit* d'être heureuse, c'est-à-dire de se procurer de coûteuses toilettes qui la rendent belle et désirable ? Et vous vous inclinez avec une tendresse apitoyée sur cette pauvre égarée qui n'a pas l'énergie de résister à l'instinct. Le Bourneron de M. Coolus regarde avec bienveillance sa fille trahir la foi conjugale ; il favorise sa liaison adultère, il s'en fait le complice. N'est-il pas normal que l' « enfant chérie » trompe son époux, puisqu'elle a cessé de l'aimer ? Est-il rien de plus légitime ? N'a-t-elle pas, avant tout, le *droit* d'être heureuse ?

Cette veulerie, cette anarchie, cette indifférence des sanctions morales caractérisent l'esprit du jeune théâtre, non cependant de tout le jeune théâtre. Vous englobez à tort dans votre petit clan MM. Guinon et Emile Fabre qui se rattachent bien plutôt à l'ancienne école, M. Emile Fabre principalement, le vigoureux satiriste de la *Vie publique* et des *Ventres dorés*, le défenseur du foyer traditionnel contre le « foyer d'argile », l'héritier intellectuel d'Emile Augier, dépositaire de sa méthode et de ses doctrines.

Et ceci me ramène à nos prémisses. Vous alléguez que les pièces « favorablement accueillies par le public » reflètent l'âme de ceux qui les écoutent, plutôt que l'âme de ceux qui les ont écrites. Je vous ferai remarquer que les auteurs de votre génération n'ont pas le monopole du succès. Si grands qu'aient été les vôtres, ils ne surpassent point, j'imagine, le succès des Porto-Riche, des Lavedan, des Hervieu, des Curel, des Brieux, des Donnay, des Capus. On a acclamé le *Prince d'Aurec* et le *Duel*, les *Tenailles* et la *Loi de l'homme*, la *Robe rouge*, vingt autres œuvres, d'où tout souci de moralité, d'idéal, de justice n'était pas exclu. Ne tirez pas trop de vanité de l'empressement des spectateurs. La séduction qui est en vous les attire ; vous excitez, vous irritez leur curiosité. Mais bien souvent, après les avoir captivés à force de mouvement et d'adresse, vous les renvoyez secrètement déçus, mécontents de vous et d'eux-mêmes, la bouche pleine de cendres. Ils s'en veulent des encouragements que leur présence vous a donnés. Au fond du cœur, ils ne vous approuvent pas. J'ai retrouvé l'écho de ces sentiments dans les articles d'un de nos confrères qui ne saurait vous être suspect, M. Cahen, rédacteur des *Archives israélites*. Et je

pourrais vous montrer beaucoup de lettres où ce malaise s'exprime avec vivacité, avec tristesse, parfois avec dégoût.

Enfin, je ne puis passer sous silence vos dernières phrases : « Les puretés et les noblesses conduisent à la béatitude. Un être lilial et contemplatif ferait un fichu personnage de théâtre... » Quelle singulière notion avez-vous donc des hommes ?... Alors, il faut absolument être noir ou blanc, criminel ou angélique, un scélérat ou un saint? Non, cher monsieur. La nature humaine est plus complexe, plus variée. C'est une palette d'une richesse incroyable, dont le psychologue cherche à fixer, à reproduire les tons. L'art est dans ces nuances. Un caractère dénué de toute complexité est la chose la plus pauvre du monde. Et s'il est vrai que la vertu immaculée soit ennuyeuse à contempler sur la scène, la corruption et la bassesse, exclusivement envisagées, ne comportent pas moins de monotonie. Les personnages intéressants sont ceux chez qui éclatent des passions contradictoires dont le conflit les déchire, et au sujet desquels on peut se poser la question de Diderot : « Est-il bon, est-il méchant? »

Je disserterais à l'infini avec M. Bernstein sur ces matières, sans les épuiser.

Il pense que le théâtre doit être « amoral », se proposer une étude clairvoyante et impassible de la vie, considérer l'animal humain comme le savant observe des moisissures dans le champ du microscope, indifférent à tout autre souci que de noter des phénomènes.

J'estime que le théâtre a un rôle moins humble à remplir : peindre les hommes assurément, mais éveiller la conscience du public ; remuer les sources d'émotion qui jaillissent de son cœur quand on sait le frapper au

bon endroit ; lui proposer des exemples, lui inspirer la haine de la vilenie et de l'égoïsme, le goût de l'honnêteté, l'idée juste et saine que tout n'est pas pourriture ici-bas, qu'il existe d'autres joies plus délicates que la féroce satisfaction de nos appétits, et qu'il est beau quelquefois de s'immoler à une idée, à un principe, à un scrupule...

Vous voyez que, vraisemblablement, je ne serai jamais d'accord avec M. Henry Bernstein.

II

J'ai reçu, à la suite de ma petite conversation avec M. Henry Bernstein, deux lettres, l'une de M. Albert Guinon, l'autre de M. Henry Bataille, tous deux mis en cause. On se rappelle que M. Bernstein avait cité leurs noms et invoqué leur autorité, à l'appui de ses idées personnelles sur les tendances actuelles de l'art dramatique. Ces messieurs ripostent. Leurs explications sont intéressantes. Je les reproduis *in extenso* :

« Monsieur et cher confrère,

« Dans votre très intéressante discussion du *Temps* de lundi dernier, vous avez bien voulu me ranger dans une école, alors que mon confrère Bernstein me rangeait dans une autre, et je tiens à vous en remercier comme lui : car j'ai l'espoir que cette divergence d'opinions entre vous prouve peut-être, chez moi, une certaine complexité à laquelle tendent mes meilleurs efforts d'artiste...

« Et pour passer du point de vue personnel, tou-

jours négligeable, au point de vue général, qui seul importe, ne pensez-vous pas que là est précisément la solution de la question débattue?

« Car si le rôle de conciliateur ne semblait pas assez mal fait pour l'auteur, plutôt passionné, du *Partage* et de *Décadence*, je me hasarderais à fondre en une seule les deux opinions en présence... Je dirais qu'il est bien difficile de nous ranger en auteurs moraux et en auteurs amoraux, et que le même dramaturge, suivant le sujet, le genre et même le ton de ses pièces, pourra être tour à tour un auteur à sanctions morales ou un auteur sans moralité.

« Je dois dire toutefois que je suis d'accord avec mon confrère Bernstein sur ce point capital qu'une œuvre de théâtre ne déchoit en aucune façon pour être privée d'une sanction morale.

« Agréez, je vous prie, etc.

« Albert Guinon. »

« Cher monsieur Brisson,

« C'est vraiment user un peu trop à la légère de nos noms et de nos idées que de les enrôler, sans notre assentiment, sous tel drapeau, et de les exposer au feu d'un combat pour le moins inopiné, auquel ils n'ont nulle intention de participer.

« M. Bernstein relève un gant dont la chute paisible insultait, paraît-il, à la corporation. Il se porte à notre secours; nous le remercions de son zèle confraternel, mais nous eussions préféré le voir défendre ses idées propres, sans nous faire participer à cette besogne, qui pouvait se passer de notre concours. Il nous dénonce comme faisant cause commune; et cette cause, il la

commente, il l'explique... Il y a maldonne, et M. Bernstein entretient sans le vouloir l'erreur absurde qui prête aux gens d'une même génération des tendances pareilles et des combats semblables.

« C'est une étrange manie. En admettant qu'on puisse aussi facilement assigner les limites d'une génération (ce dont je me permets de douter), je trouve le procédé un peu arbitraire. Il est simple, en tout cas : on nous aligne en rangs d'oignons, et l'on fait l'appel... Aujourd'hui, notre zélé confrère nous cite quelques-uns, pêle-mêle, à la rescousse. Je vois mon nom parmi ceux des auteurs actuels qui « s'inclinent avec une impitoyable curiosité vers les turpitudes, les inavouables douleurs et les remous fangeux du cœur des hommes... etc. Nous sommes des touristes en quête fiévreuse de pittoresque... », etc.

« Cet aimable Touring-Club permettra tout de même, au préalable, que nous nous soyons fait inscrire. Et le pire, c'est qu'après pointage (après avoir effacé quelques élus et peu d'appelés), vous-même, cher monsieur, me laissez capitaine — ou caporal — de cette hétéroclite compagnie où je distingue des aînés barbus et des cadets juvéniles, ce qu'il est convenu d'appeler les gens d'une « même génération », quoi !... Quelle salade !

« Permettez-moi de trouver ce petit jeu littéraire un peu puéril, sans vérité et sans nécessité. Il a ses dangers et il est bon tout de même de ne pas jouer avec les choses sérieuses. Ne soyez donc pas étonné que je veuille (sans véhémence, oh ! grands dieux !) nous désolidariser un peu, puisqu'on prétend faire ici le procès et l'apologie de toute une poignée d'écrivains, fort disparates, surpris les premiers de cette solidarité subite, à laquelle aucune réalité ne correspond, et à la-

quelle ils ne se sont généralement pas habitués, avouons-le franchement, les uns les autres...

« Je tiens, pour ma part, à dégager ma personnalité de ce débat où l'on m'engage. Je ne me découvre aucun goût pour les idées mises à ma charge, et je ne vois franchement aucun rapport de tendances entre les œuvres de M. Bernstein et les miennes, par exemple. Non seulement je ne me sens aucune velléité de me pencher « sur les turpitudes et les remous fangeux du cœur des hommes », mais encore je ne me prétends nullement *amoral*, et je ne vois pas en quoi j'ai mérité d'être rangé parmi « ceux qui ont substitué au *devoir*, le droit au *bonheur* et au plaisir... la veulerie, l'anarchie, l'indifférence des sanctions morales »...

« Ici je cite vos propres paroles.

« Personnellement mes humbles ouvrages sont là pour témoigner du contraire. Je m'efforce à leur communiquer une unité philosophique très graduée : elle a pour base une morale agrandie (c'est leur but), mais une morale très nette que je ne crois point dépourvue de quelque idéal. Si d'un autre côté je hais toutes les formules creuses, les mensonges qui s'abritent toujours à l'aise derrière la magie commode de ce mot : idéal, — de l'autre côté je tâche (sous le contrôle, par exemple, sévère de la vérité et de la nature, dont les lois sont le premier catéchisme de notre art) à découvrir la spiritualité de certaines *consciences*, même de certains instincts manifestes ou obscurs ; j'ai souvenir d'avoir retracé parfois quelques luttes humaines que je n'ai pas jugées sans beauté, et mon but est de peindre au contraire, du mieux que je pourrai, des êtres « qui ne portent pas leur âme en vain ». Certes, je ne veux pas établir non plus des distinctions outrées, ni faire ici une profession de foi ou

une apologie, soyez-en persuadé. Je ne suis pas encore à l'âge où l'on commente ses œuvres : je suis à l'âge où on les fait. On les fait avec passion et avec foi, et le seul moment où l'on ait à intervenir personnellement, c'est lorsqu'on les voit calomniées devant l'esprit public.

« Nous devons être plusieurs, beaucoup, à sentir de la sorte. Voilà un point commun. On aime ses petits, n'est-ce pas? Et il ne faut pas sourire du geste un peu vain qui nous porte à les protéger un peu contre les atteintes imméritées... Il était nécessaire de toute façon de protester contre l'abus de classifications commodes à certains raisonnements, mais dont le néant m'apparaît de toute évidence...

« Il y a souvent plus d'abîmes que de traits communs entre les représentants d'une même génération. C'est le cas de la nôtre. Et il est temps de laisser au rancart, en une époque très renseignée par l'information moderne, ces procédés arbitraires de discussion qui ne tendent généralement qu'à faire le procès ou l'apologie de l'éternelle génération montante...

« J'ai beau regarder, je ne distingue plus d'écoles; elles étaient, à l'origine de cette génération, étrangement opposées, furieusement adverses; elles se sont fondues en des tempéraments divers, qui vont chacun leur route... très différente.

« Donc, une fois pour toutes, trêve à cette mauvaise plaisanterie. Tout le monde s'emploie à comprendre son but et sa carrière comme il l'entend. Je vous en prie, laissons à chacun la responsabilité de son idéal artistique... et les vaches seront mieux parquées.

« Je vous prie de croire à mes sentiments les meilleurs.

« HENRY BATAILLE. »

Aux lettres qu'on vient de lire s'ajoutent des consultations recueillies par M. Paul Cazaubon et reproduites dans le *Gil Blas*. De tout cela ressortent quelques indications assez nettes.

Et d'abord c'est la répugnance qu'éprouvent les auteurs à se laisser emprisonner dans l'étroite limite d'un cénacle ou d'une école. Chacun prétend voler de ses propres ailes, chacun aspire à l'indépendance. « Il est difficile de nous classer en *moraux* ou *amoraux* », dit M. Guinon. M. Bataille s'écrie : « Je ne vois aucun rapport entre les œuvres de M. Bernstein et les miennes. » Et il précise sa pensée; il condamne l' « erreur absurde » qui établit une analogie entre les hommes de la même génération.

« Jamais, dit-il encore (dans ses confidences au reporter du *Gil Blas*), génération n'a été aussi variée, aussi disparate que la nôtre. Parmi ces gens du même âge, combien en est-il qui aient les mêmes aspirations, les mêmes goûts? »

Je me permets de ne point partager l'avis de M. Bataille. J'estime au contraire que toute génération apporte avec elle une façon particulière de comprendre et de sentir; que s'il se produit des divergences de détail, l'impression d'ensemble subsiste, et que vue à distance, d'un peu haut, avec le recul nécessaire des années, chaque époque a des traits caractéristiques qui constituent sa physionomie.

Supposez qu'un jeune poète, disciple de Lamartine et de Vigny, eût été interrogé aux environs de 1835 sur le théâtre d'alors. Il se fût élevé avec autant de véhémence et de sincérité que M. Bataille contre certaines assimilations : « Je réprouve, aurait-il dit, les exagérations, les extravagances du romantisme. Je proteste.

Je n'appartiens pas à cette école... » N'empêche que l'école existait, qu'elle a marqué son empreinte et que pendant trente ans, la France, bon gré mal gré, fut romantique. Dans la période qui suivit, le théâtre se fit, par réaction, moralisateur, réformateur. Il n'exaltait plus sur le mode lyrique la passion ; il peignait les mœurs, il les jugeait, visait à les corriger, entreprenait une immense croisade contre les duretés et les lacunes du Code, affectait cette allure généreuse et combative qui déplaît si fort à M. Henry Bernstein... Cela dura jusqu'à l'avènement du Théâtre-Libre... Ici, brusque changement de direction. Parti pris de brutalité, de pessimisme, de « rosserie » (pour user d'un terme forgé tout exprès et résumant l'esprit du bataillon d'avant-garde). Les littératures du Nord, soudainement révélées, répandues et admirées, développent, avec la religion de la pitié, le goût de l'analyse intérieure, des drames obscurs et mystérieux de la conscience. Le théâtre, un moment, se teinte de symbolisme.

Ces orientations successives crèvent les yeux. A moins d'être aveugle, on les discerne aisément... Aujourd'hui, une influence nouvelle se superpose à celles que je viens d'énumérer... Nietzsche est à la mode, Nietzsche, c'est-à-dire la philosophie de l'individualisme féroce, de l'épanouissement implacable du « moi », de l'assouvissement des appétits. Toute une partie du jeune théâtre s'imprègne de ces doctrines. Et nous avons le théâtre que j'appelle *amoral* et que M. Bataille, plus énergiquement, qualifie de théâtre *mufle*. Je vous renvoie à la définition qu'il en donne au *Gil Blas*. Car enfin il convient de s'accorder sur l'exacte signification des mots. Et sur ce point il est facile de contenter M. Pierre Wolff...

M. Bataille me paraît confondre le théâtre *immoral* et le théâtre *amoral*. Ce sont choses différentes. L'*immoralité* suppose une intention de provocation, de défi. L'écrivain immoral agit délibérément ; il connaît les principes ou les règles qu'il offense. L'écrivain amoral les ignore. Il est stupéfait des inquiétudes qu'il éveille, des résistances qu'il suscite. Ce qui l'étonne le plus, c'est de provoquer l'étonnement. Il agit presque avec innocence. Quand on lui reproche de n'introduire sur la scène, en ayant l'air de les trouver naturels et légitimes, que des sentiments malpropres, le tableau d'une humanité inaccessible à toute noblesse d'âme, il vous regarde, surpris : « Eh quoi ! les hommes ne sont-ils pas ainsi ? » Il hausse les épaules lorsqu'on lui oppose le caractère de l'ancien théâtre, qui apprenait à se modérer, à se dompter, qui enseignait le renoncement, le sacrifice, la subordination de l'instinct égoïste à l'effort douloureux de la vertu. Ce théâtre, il le répudie comme suranné, comme aboli ; il le relègue au magasin d'accessoires avec les crinolines et les lampes Carcel. Il s'écrie : Tout cela est mort...

Avouons-le, l'auteur *amoral* peut, dans quelque mesure, invoquer pour sa défense la complicité du public. Oui, ses pièces (s'il y a mis du talent) sont accueillies sans résistance, applaudies ; elles trouvent devant elles des spectateurs moins sévères qu'autrefois, dont la sympathie s'est élargie (selon l'expression de M. Edmond Sée), et dont le rigorisme s'est affaibli. M. Guinon l'a fait remarquer au rédacteur du *Gil Blas*. Je cite ses paroles :

« Nous voyons au théâtre la conséquence de l'évolution des mœurs... — Une tendance générale de l'éducation et un mouvement général des idées vont à dimi-

nuer, à atténuer la responsabilité humaine. L'assassin, le filou, le satyre, ou, plus simplement, l'homme indélicat, incorrect, sont considérés comme irresponsables. Or, nous sommes, nous dramaturges, le reflet de notre époque. Élevés, grandis dans cette atmosphère de scepticisme et d'indulgence, il est naturel et logique que nous écrivions des ouvrages s'inspirant moins de la moralité que les ouvrages d'époque plus disciplinées et plus strictes. Et pour la même raison essentielle et profonde, le public ne ressent guère le besoin d'une sanction morale ajoutée à son plaisir intellectuel. »

L'erreur de M. Guinon est de tirer d'une observation assez juste en soi une application trop générale. La foule se laisse, avant tout, séduire par l'art de l'écrivain ; elle aime mieux une pièce amorale et bien faite, qu'une pièce morale ennuyeuse et mal bâtie. Mais à mérite égal, je crois fermement que ses préférences vont aux ouvrages d'inspiration élevée, aux œuvres qui ne se bornent point à lui offrir une morne peinture de l'ignominie et de la bassesse humaines. Elle demeure, au fond, idéaliste, éprise d'élégance et de beauté : elle déteste la laideur, quelle qu'en soit la forme, laideur du corps, laideur du cœur et de l'âme. Elle ne l'admet que comme contraste et à condition qu'on lui présente, pour lui rafraîchir les yeux, d'autres objets. Le pessimisme exclusif et forcené la rebute. On ne supprime pas d'un trait de plume des habitudes invétérées, liées aux besoins les plus impérieux de notre nature. Et c'est pourquoi je ne pense pas que, malgré les apparences, le théâtre *amoral* ait des chances sérieuses de se développer et de durer.

III

Deux lettres nouvelles me sont parvenues. Et je les reproduis intégralement.

« Monsieur et cher confrère,

« Permettez-moi encore *ce simple mot*, que je vous prie de vouloir bien mettre sous les yeux des lecteurs de votre feuilleton. Car dans une pareille matière, rien ne sert d'avoir parlé, s'il demeure l'ombre d'une équivoque...

« Le passage de l'interview du *Gil Blas*, cité à part dans votre intéressant article, pourrait faire croire que c'est là l'essentiel de mon opinion, alors que c'est simplement une explication.

« Le fond même de mon sentiment, c'est que je n'établis aucune différence de *valeur* entre une pièce pourvue d'une sanction morale et une pièce qui en est privée, à condition que l'une et l'autre soient conçues et exécutées avec une conscience égale et un égal souci de l'art.

« Mais il va de soi qu'une pièce privée de sanction morale, si elle est composée avec de lourdes pattes et si ses personnages sont d'élémentaires goujats, me sera plus insupportable que tout au monde — et me semblera d'ailleurs aussi pauvrement naïve, en son genre, qu'une fade image d'Épinal...

« Avec tous mes remerciements, veuillez agréer, monsieur et cher confrère, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

« ALBERT GUINON. »

« Paris, le 11 mai 1907. »

« Cher monsieur,

« J'avais le ferme dessein de ne pas ajouter un mot à ma lettre : aussi bien, entre votre opinion et la mienne, les artistes et le public ont pu choisir, et sans doute avaient-ils choisi depuis longtemps.

« Volontiers, je vous ai donné l'avantage de connaître mes arguments, avant de formuler les vôtres, et je n'avais pas craint de vous laisser le loisir de trouver une réponse foudroyante... Mais il est un procédé de discussion un peu trop facile, contre lequel il me faut bien protester, et je ne saurais accepter certaines assimilations.

« Vous savez fort bien, cher monsieur, que je n'ai jamais songé à patronner un théâtre que vous nommez « mufle » et que plus confraternellement je qualifierai... d'élémentaire. Les noms des auteurs dramatiques que j'ai mentionnés — et pour l'heure, je m'en tiens à peu près exclusivement à cette liste d'*artistes* — diront, mieux que des phrases, mes goûts et mes préférences.

« Et vous reconnaîtrez, je le présume, que depuis

l'époque peu lointaine de mes débuts, mon œuvre entière reflète la même tendance. Si vous hésitiez, tous ceux, illustres ou obscurs, qui m'ont prodigué leurs approbations seraient là pour démentir un avis injuste.

« Mes personnages sont ce qu'ils sont. Les lointains troubles de leur conscience ne conviennent pas également à tous les spectateurs. Ils ont des âmes tourmentées, furieuses, parfois obliques, mais *ils ont des âmes* et je n'ai jamais peint que des êtres lavés et grandis par la douleur, par la passion...

« J'ai, autant que vous, le dégoût des individus cyniques et sommaires qui, de temps à autre, nous sont présentés sur la scène, qui y traînent une demi-vie atténuée et auxquels manque la force de descendre en soi, de souffrir et de pleurer... J'ai toujours, je tiens à le déclarer ici, exécré le théâtre mufle dans toutes ses manifestations, qu'il fût *amer* et *rosse* ou *souriant*, écouté et comme officiel.

« Votre dévoué,

« HENRY BERNSTEIN. »

« Les confrères que j'ai nommés dans ma première lettre m'en ont remercié presque tous : seul M. Henry Bataille s'agite, et depuis que je l'ai cité parmi des écrivains dont la notoriété est au moins égale à la sienne, il a fait paraître deux longues lettres frémissantes et une interview languide. Le tout forme un total d'environ huit colonnes compactes, au cours desquelles il est surtout question de M. Henry Bataille.

« Loin de moi la pensée de répondre quoi que ce soit : d'ailleurs les explications de M. Bataille sont d'une obscurité un peu volontaire, semble-t-il, et laborieuse.

« Je voudrais dire seulement que je mérite dans une

certaine mesure la gratitude d'un confrère à qui j'ai fourni l'occasion de parler aussi copieusement de lui-même. »

Il ne m'appartient pas d'intervenir dans la querelle particulière de ces messieurs, querelle sans gravité, où l'amour-propre est en jeu, non l'estime réciproque que se doivent des écrivains de talent, — des confrères.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

ÉMILE COLIN ET C[ie] — IMPRIMERIE DE LAGNY

1411. — Paris. — Imp. Hemmerlé et Cie. — 10-07

